

REHARMONISAATIO JAZZMUSIIKISSA

Kymmenen keskeisintä tekniikkaa

Tapio Nykänen

Opinnäytetyö

Ammattikorkeakoulututkinto



| | | | |
|---|------------|-----------|----|
| Koulutusala Kulttuuriala | | | |
| Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma | | | |
| Työn tekijä(t) Tapio Nykänen | | | |
| Työn nimi Reharmonisaatio jazzmusiikissa. Kymmenen keskeisintä tekniikkaa. | | | |
| Työn muoto tutkielma | | | |
| Päiväys | 12.11.2013 | Sivumäärä | 59 |
| Ohjaaja(t) Mikko Toivanen | | | |
| Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) | | | |
| <p>Tiivistelmä</p> <p>Työn tarkoituksena on nimetä ja esitellä 10 keskeisintä jazzin reharmonisaatiotekniikkaa. Lisäksi työssä esitellään tekniikoiden toimivuutta käytännössä tekijän omassa reharmonisaatiossa.</p> <p>Työn aineistona on jazzalan kirjoittajien näkemyksiä reharmonisaatiotekniikoista, joita on koottu 10 keskeisimmän tekniikan listaksi sisällönanalyysin avulla. Tekijän omassa reharmonisaatiossa on käytetty listan kaikkia tekniikoita.</p> <p>Työ antaa tietoa reharmonisaatioprosessin taustalla vaikuttavista ilmiöistä ja työkaluja omien reharmonisaatioiden tekemiseen.</p> | | | |
| Avainsanat jazz, reharmonisaatio, reharmonisaatiotekniikka | | | |
| | | | |

| | | | |
|---|------------|-------|----|
| Field of Study Culture | | | |
| Degree Programme Degree Programme in Music | | | |
| Author(s) Tapio Nykänen | | | |
| Title of Thesis Reharmonization in jazz music. Ten most essential techniques. | | | |
| Form of Thesis Research | | | |
| Date | 12.11.2013 | Pages | 59 |
| Supervisor(s) Mikko Toivanen | | | |
| Project/Partners | | | |
| <p>Abstract</p> <p>The purpose of this work is to name and present the 10 most essential reharmonization techniques. Furthermore, the work shows how to use techniques in practice in the writer's own reharmonization.</p> <p>The resource material of the work consists of thoughts on reharmonization techniques of different writers in the field of jazz. Techniques are gathered up with content analysis on a list of 10 most essential techniques. All the reharmonization techniques of the list are utilized in the writer's own reharmonization.</p> <p>The work gives information about the elements working in the background of reharmonization process. It also gives tools for making one's own reharmonizations.</p> | | | |
| Keywords jazz, reharmonization, reharmonization technique | | | |
| | | | |

Sisällys

| | |
|--|-----------|
| 1 JOHDANTO..... | 7 |
| 2 REHARMONISAATION MÄÄRITTELYÄ..... | 8 |
| 2.1 Reharmonisaatio ja sen taustalla vaikuttavat käsitteet..... | 8 |
| 2.1.1 <i>Reharmonisaatio ja reharmonisaatiotekniikka.....</i> | <i>8</i> |
| 2.1.2 <i>Sointuihin liittyvät merkinnät.....</i> | <i>9</i> |
| 2.1.3 <i>Sointujen rakenteisiin liittyvät käsitteet.....</i> | <i>9</i> |
| 2.1.4 <i>Sointujen kuljetukseen liittyvät käsitteet.....</i> | <i>11</i> |
| 2.1.5 <i>Asteikkoihin liittyvät käsitteet.....</i> | <i>14</i> |
| 2.2 Reharmonisaation käyttö..... | 14 |
| 2.3 Reharmonisaation piirteitä..... | 16 |
| 3 AINEISTO JA ANALYYSIMENETELMÄT..... | 19 |
| 3.1 Aineisto..... | 19 |
| 3.2 Analyysimenetelmä..... | 22 |
| 4 KYMMENEN KESKEISINTÄ JAZZIN REHARMONISAATIOTEKNIKKAA..... | 24 |
| 4.1 Sointujen lähestyminen ylhäältä tai alhaalta..... | 25 |
| 4.2 Funktionaaliset substituutiot..... | 27 |
| 4.3 Funktionaalinen harmonia..... | 29 |
| 4.4 Tritonussubstituutio..... | 32 |
| 4.5 Bassolinjapohjainen reharmonisaatio..... | 34 |
| 4.6 Vakiorakenne ja urkupiste..... | 35 |
| 4.7 Symmetrinen harmonia ja sointusekvenssit..... | 37 |
| 4.8 Tonikisaatio ja modulaatio..... | 39 |
| 4.9 Hybridisoinnut..... | 42 |
| 4.10 Modaalinen reharmonisaatio..... | 45 |
| 5 ”BEAUTIFUL LOVE” -REHARMONISAATIO..... | 49 |
| 6 POHDINTA..... | 56 |
| LÄHTEET..... | 58 |

1 JOHDANTO

Kautta jazzin historian jazzmuusikot ovat käyttäneet oman aikansa iskelmämusiikkia musiikillisen ideointinsa materiaalina. Ideoinnin keskeisenä työkaluna on ollut reharmonisaatio, jonka rooli jazzissa on viimeistään bebop-kaudesta lähtien ollut merkittävä.¹ Reharmonisaatio on näin ollen osa jazzmusiikin harmonian ja improvisoinnin kehitystä sekä osa jazzin improvisatorista luonnetta². Aiheen historiallisen oleellisuuden lisäksi olen kiinnostunut reharmonisaatiosta, koska reharmonisaatiotekniikoiden hallinta on olennaista muusikon, pedagogin ja sovittajan työssäni. Koen aiheen tärkeäksi pyrkimyksessäni ymmärtää ja hallita jazzia paremmin.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on kartoittaa jazzin reharmonisaatiotekniikoita ja esitellä oma reharmonisaationi *Beautiful Love* -standardista. Esittelen ja käyn läpi työssäni reharmonisaatiotekniikoita alan keskeisen kirjallisuuden pohjalta. Omassa reharmonisaatiossani käytän kaikkia esittelemiäni tekniikoita ja tarjoan näin esimerkin niiden toimivuudesta käytännössä ja kokonaisessa kappaleessa.

Toivon työstäni olevan hyötyä muusikoille ja musiikkipedagogeille, jotka haluavat saada tiivistetyn kokonaiskuvan keskeisimmistä reharmonisaatiotekniikoista. Esittelemäni tekniikat tarjoavat vaihtoehtoja reharmonisoinnin työkaluiksi. Vaikka reharmonisaatio liitetään usein jazzmusiikkiin, soinnutusideat ovat käyttökelpoisia ja käytössä myös muissa genreissä. Kuten Randy Felts huomauttaa, reharmonisaatiotekniikoita voi tarvita yhtälailla jinglejä ja pelimusiikkia tehdessä³.

¹ Tabell 2004, 13; Bailey 1998, ii.

² Tabell 2004, 13; Strunk, Internet-aineisto, luku 1. alaluku (v) / (b) Terms and definitions.

³ Felts 2002, 3.

2 REHARMONISAATION MÄÄRITTELYÄ

2.1 Reharmonisaatio ja sen taustalla vaikuttavat käsitteet

Seuraavassa määrittelen työni pääsisällön kannalta keskeisiä käsitteitä ja lisäksi muita jatkossa käyttämiäni termejä. Ne ovat joko sellaisia, joista voi esiintyä eriäviä näkemyksiä tai käytäntöjä (esim. astemerkinnät) tai sellaisia, jotka voivat olla musiikin ammattilaisellekin epäselviä (esim. hybridisoinnut). Pelkän määrittelyn lisäksi esittelen termejä hieman laajemmin, koska niiden tunteminen on välttämätöntä reharmonisaatiotekniikoiden ymmärtämiseksi. Termit olen jakanut työni sisältöä palvelevaan viiteen eri kokonaisuuteen, jotta niiden suhde toisiinsa ja suurempiin asiakokonaisuuksiin olisi mahdollisimman selkeä.

2.1.1 *Reharmonisaatio ja reharmonisaatiotekniikka*

Max Tabell kirjoittaa *reharmonisaation* tarkoittavan sijaissoinnutusta. Hänen mukaansa reharmonisaatiossa ”alkuperäisen harmonian sointuja korvataan muilla soinnuilla, tai harmoniaa rikastutetaan lisäämällä siihen sointuja”⁴. *Reharmonisaatiotekniikka* tarkoittaa oman määritelmäni mukaan tietyn, esimerkiksi intervallisuhteisiin perustuvan idean soveltamista harmonian muokkaamisessa. Muokkaaminen voi olla alkuperäisten sointujen muuntelua, uusien sointujen lisäämistä alkuperäisten väliin, alkuperäisten sointujen korvaamista uusilla tai mikä tahansa yhdistelmä näistä keinoista. Suomennetusta vaihtoehdosta (sijaissoinnutus) huolimatta käytän työssäni vierasperäistä reharmonisaatio -termiä sen vakiintuneen aseman vuoksi.

Substituutio ja *korvaus* ovat toistensa synonyymejä. Esimerkiksi tritonussubstituutio ja tritonuskorvaus tarkoittavat samaa asiaa. Käytän työssäni kumpaakin käsitettä pohjautuen yleiseen käytäntöön puhua asioista jazzkontekstissa.

⁴ Tabell 2004, 161.

2.1.2 Sointuihin liittyvät merkinnät

Tekstissä ja analyysissä käyttämäni sointujen *astemerkinnät* pohjaan Max Tabellin esitykseen asiasta. Hänen mukaansa klassisen musiikin teoriaan pohjaava sointujen astemerkintä on usein käytössä myös jazzmusiikin harmonian analyysissä. Asteikon 1. sävelelle rakentuva sointu on I asteen sointu jne. Duuriasteikon intervallirakenne toimii vertailukohtana, joten esimerkiksi Bb7-sointu C-duurissa analysoidaan bVII7-soinnuksi, koska duuriasteikossa 7. sävel on suuren septimin päässä asteikon pohjasävelestä.⁵

Sointutyyppi merkitään astemerkin perään: esimerkiksi IIm7(b5). Rivin alkuun merkitään kirjaimella sävellaji ja mahdollisen modulaation määräämä uusi sävellaji merkitään alkamiskohtaansa. Kvinttisuhteinen purkaus merkitään nuolella ja II-V-kadenssi merkitään hakasella. Välidominanttien merkinnässä käytetään apuna vinoviivaa: purkaussoinnun aste merkitään vinoviivan alle ja vinoviivan toisella puolella välidominantti merkitään V asteen sointuna (esim. C-duurissa D7-sointu analysoidaan V7/V). Jos kyseessä on II-V-kadenssi purkaussoinnulle, voidaan myös II asteen suhde purkaussointuun merkitä vinoviivan avulla.⁶

Tritonuskorvaus ilmaistaan s-kirjaimella astemerkin edessä, ja purkaus merkitään katkonuolella. Jos II-V-kadenssissa vain V aste on tritonuskorvattu, käytetään II-sV-kadenssin merkitsemiseen katkoviivoitettua hakasta. Jos myös II aste on tritonuskorvattu merkitään sII-sV-kadenssi tavallisen II-V-kadenssin tapaan hakasella.⁷

Jazzin yleisen käytännön mukaan käytän C-nuottia puolta sävelaskelta alemmasta nuotista nimeä *B* ja sen alennuksesta nimeä *Bb*.

2.1.3 Sointujen rakenteisiin liittyvät käsitteet

Jazzmusiikissa sointuja käytetään erittäin harvoin perusmuodossa.

*Sointuhajotuksessa*⁸ soinnun sävelet ovat sijoitettu eri järjestykseen ja eri oktaavialoihin.⁹

⁵ Tabell 2004, 17.

⁶ Tabell 2004, 31-33.

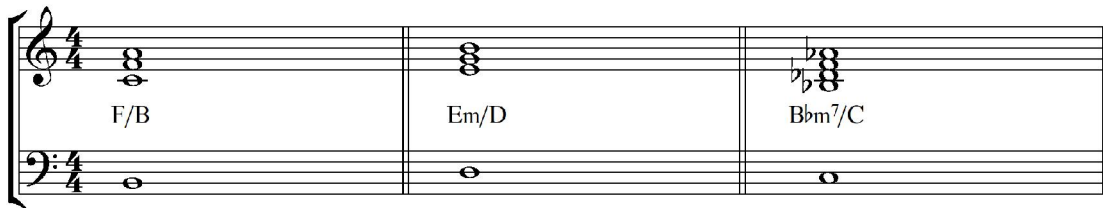
⁷ Tabell 2004, 35.

⁸ engl. (chord) voicing

⁹ Tabell 2004, 17.

Mark Levine määrittelee *ylärakennesoinnun*¹⁰ "tritonuksen päällä olevaksi kolmisoinnuksi"¹¹. Sointurungon (terssi ja septimi) päälle on sijoitettu useimmiten soinnun lisäsävelistä muodostuva kolmisointu. Esim. Ab-duurikolmisointu yhdessä C7-soinnun rungon kanssa muodostaa C7(#9, b13) -soinnun, jonka muunnetut lisäsävelet löytyvät ylärakennekolmisoinnusta.

Hybridisoinnut sisältävät kolme tai neljä nuottia basson yläpuolella. Bassoääneen suhteutettuna soinnusta ei löydy terssiä eikä bassonuottia ole kaksinnettu ylärakenteessa.¹² Max Tabellin mukaan tällaista sointua voidaan usein pitää funktionaalisenä ylärakennesointuna, jossa on vain bassoääni ja ylärakennesointu. Kysessä on siis karsittu hajotus.¹³ Andy Jaffe ei rajaa hybridisointuja niin tarkasti kuin Felts. Hänen mukaansa hybridisoinnut eivät useimmiten sisällä terssiä tai septimiä bassoääneen nähden. Hänen näkemyksensä on lähellä Tabellin näkemystä hybridisoinnuista funktionaalisten ylärakennesointujen riisuttuina hajotuksina.¹⁴ Tabell suomentaa hybridisoinnun vääräbassosoinnuksi.¹⁵ Myös termiä "slash chord" käytetään joskus tarkoittamaan hybridisointuja¹⁶. Slash chord -termillä voidaan tarkoittaa myös sointukäännöstä¹⁷ (esim. G7/F), joten selvyiden vuoksi käytän työssäni ainoastaan termiä hybridisointu. Feltsin näkemykseen pohjautuen pitäydyn määritelmässä, jonka mukaan hybridisoinnussa ei ole terssiä bassoääneen suhteutettuna.



Nuottiesimerkki 1. Esimerkkejä tyypillisistä hybridisoinnuista.

¹⁰ engl. upper structure chord

¹¹ Levine 1989, 109.

¹² Felts 2002, 186.

¹³ Tabell 2004, 137, 138.

¹⁴ Jaffe 1996, 175.

¹⁵ Tabell 2004, 137, 138.

¹⁶ Felts 2002, 146; Jaffe 1996, 190.

¹⁷ Tabell 2004, 135.

Dimi-asteikosta johdettava *dimi-akseli*¹⁸ muodostuu neljästä pienen terssin päässä toisistaan olevasta sävelestä, joista ensimmäinen on asteikon pohjasävel. Dimi-asteikko, joka koostuu vuorottelevista koko- ja puolisävelaskelista, on symmetrinen asteikko. Asteikon rakenteesta johtuen sama intervallirakenne toistuu aina pienen terssin välein ja näistä kohdista aloitettava asteikko on sama kuin pohjasävelestä aloitettava. Samalta dimi-akselilta löytyvät soinnut (eli dimi-akselin sävelille asteikon äänistä rakentuvat soinnut) voivat toimia toistensa korvaajina, koska rakentuvat samasta asteikosta ja edustavat samaa harmonista tehoa. Esim. C-dimi-asteikon dimi-akseli muodostuu sävelistä C, Eb, Gb ja A ja äänille rakentuvat soinnut Cdim7, Ebdim7, Gbdim7 ja Adim7 voivat korvata toisiaan. Dimi-asteikon moodin dominanttidimi-asteikon dimi-akselille muodostuu dom13(b9) -sointuja. Niitä voidaan käyttää myös korvaamisessa, koska ne on johdettu samasta asteikosta.¹⁹

2.1.4 Sointujen kuljetukseen liittyvät käsitteet

Funktionaalisen harmonian perusta on sointuasteiden erilaisessa purkautumistarpeessa eli sointufunktioissa. Kullakin sointuasteella on sille ominainen tarve edetä harmoniassa tai pysyä paikallaan. Merkittävä osa länsimaisesta musiikista pohjautuu funktionaaliseen harmoniaan niin klassisessa kuin jazzmusiikissakin. Se on vahva viitekehys, jonka avulla kuuliija voi mieltää monimutkaisiakin variaatioita, joiden pohja on yksinkertaisissa funktionaalisissa kadensseissa.²⁰

Jazzin käytetyin sointukulku II-V-I pohjautuu puhtaasti funktionaaliseen harmoniaan ja siitä löytyvä dominantin purkautuminen toonikalle (V-I) on funktionaalisen harmonian kulmakivi²¹. Dominanttiseptimisoinnun tarve edetä toonikalle aiheutuu dom7-soinnusta löytyvän tritonuservallin (esimerkiksi G7-soinnussa B ja F) voimakkaasta tarpeesta purkautua sisäänpäin terssi-intervalliksi (esimerkiksi C-duurisoinnun C:lle ja E:lle). Purkaus voi tapahtua myös ulospäin seksti-intervalliksi, jos dominanttiseptimisointu on käännetyssä muodossa. Yksittäin tarkasteltuna dominanttiseptimisoinnun tritonuksen äänillä on seuraavanlainen etenemistarve: terssillä on tarve purkautua asteikon toonikasävelle (esim. G7-soinnun terssi B → C) ja septimillä on tarve purkautua asteikon terssille (esim. G7-soinnun septimi F → E)²².

¹⁸ engl. diminished axis

¹⁹ ks. lisää LaVerne 1991, 18; Jaffe 1996, 127, 130; Felts 2002, 114.

²⁰ Tabell 2004, 20; Jaffe 1996, 29, 30.

²¹ Jaffe 1996, 29, 30; Levine 1995, 19.

²² ks. lisää Tabell 2004, 23.

Sointujen pohjasävelien väliset intervallisuhteet ovat tärkeässä roolissa soinnun purkautumistarpeen määrittämisessä. Vahvimmat *pohjasävelkulut* - alaspäiset pieni sekunti ja puhdas kvintti - edustavat vahvinta tarvetta purkautua seuraavalle soinnulle.²³ Vahvalla pohjasävelkululla luodaan voimakas kontrasti kohde- ja lähestymissoinnun välille. Feltsin mukaan vahva pohjasävelkulku toteutuu diatonisessa harmoniassa, kun kohdesoinnun ja lähestymissoinnun pohjaäänit eivät ole diatonisen terssin tai sekstin päässä toisistaan²⁴. Mikko Toivanen on väitöskirjassaan esittänyt spekulatiivisen teoriansa, jolla voi perustella alaspäisen pienen sekunnin erityisen vahvaa luonnetta pohjasävelkulkuna. Toivasen teorian mukaan tonaalisen harmonian alaspäinen kromaattinen liike olisi alkuperäisin harmoninen sointuprogressio kaikessa yksinkertaisuudessaan energia-periaatteen mukaisesti. Kvinttikierto, jossa peräkkäisten dom7-sointujen tritonukset liikkuvat kromaattisesti alaspäin, on vain tämän kromaattisen alaspäisen liikkeen jalostetumpi ja peitetympi muoto. Toivanen pohjaa teoriansa siihen, että kromaattisesti laskevilla soinnuilla on vähän (tai ei yhtään) yhteisiä säveliä. Sointujen välinen suhde vaikuttaa sitä enemmän purkaukselta, mitä vähemmän yhteisiä ääniä peräkkäisillä soinnuilla on.²⁵

*Välidominantti*²⁶ on Tabellin ja Sturmin mukaan dominanttiseptimisointu, jonka V-I purkauksen kohde ei ole I aste²⁷. Välidominantin voi määritellä myös rajatumminkin. Jaffen mukaan välidominantilla pitää olla diatoninen pohjasävel ja sille pitää olla olemassa myös alaspäisen puhtaan kvintin päästä löytyvä diatoninen purkausmahdollisuus²⁸. Tämä rajaa duurin IV asteelle rakentuvan välidominantin pois, koska määritelmän mukaista purkausmahdollisuutta ei ole. Russo taas määrittelee välidominanteiksi dominanttiseptimisoinnut, jotka löytyvät puhtaan kvintin asteikon sävelten yläpuolelta (paitsi I-asteen alapuolelta)²⁹. Tämän määritelmän mukaan F#7 on C-duuritonalityetissä välidominantti. Tässä työssä käytän välidominantti -käsitettä viittaamaan kaikkiin muihin dominanttiseptimisointuihin paitsi sävellajin omaan V7-sointuun. Perusteluna on välidominantin funktio: väliaikaisen dominantin purkautuminen sen toonikalle olipa kohdesointu diatoninen tai ei-diatoninen.

²³ Tabell 2004, 18.

²⁴ Felts 2002, 47.

²⁵ Toivanen 2000, 409, 410.

²⁶ engl. secondary dominant

²⁷ Tabell 2004, 33, 162; Sturm 1995, 208.

²⁸ Jaffe 1996, 61, 192.

²⁹ Russo 1961, 78, 79.

Termejä *kadenssi ja sointuprogressio* käytetään jazzissa osittain päällekkäin: voidaan puhua II-V-I-kadenssista tai II-V-I-(sointu)progressiosta. Käytän työssäni kadenssi -termiä rajatummassa merkityksessä ja sointuprogression käsitettä laajemmassa.

Kadenssin määrittelen suhteellisen lyhyeksi sointukuluksi, joka johtaa harmonian kohti kohdesointua. Kohdesointu on useimmiten I aste tai sen korvaus. Tyypillinen esimerkki kadenssista olisi C-duurissa IIm7 – V7 – Imaj7 (Dm7-G7-Cmaj7)-sointukulku. Felts jakaa kadenssit kolmeen ryhmään: vahvat, heikot ja harhapurkauksen³⁰ toteuttavat kadenssit. Vahvassa kadenssissa kohdesoinnolla ja sitä edeltävällä soinnulla on korkeintaan kaksi yhteistä ääntä. Heikossa kadenssissa näillä kahdella soinnulla on vähintään kolme yhteistä ääntä. Harhapurkaus tapahtuu, kun V7-sointu ei etene I asteelle.³¹

Siirtyminen mistä tahansa soinnusta toiseen on aina sointuprogressio, kuten termikin ilmaisee. Yleensä sointuprogressiolla tarkoitetaan kuitenkin lukuisten käyttökertojen vakiinnuttamia sointukulkuja, jotka korvamme hyväksyy ja jotka pitävät tonaliteetin tunnetta riittävästi yllä. Monet yleiset, konventionaaliset progressiot ovat moduloivia³² eli ne saattavat kulkea usean eri sävellajin läpi.³³ Itse määrittelen sointuprogression seuraavasti: sointuprogressio on pidempi, usein jossain määrin vakiintunut tai vakiintuneisiin harmonisiin ilmiöihin perustuva sointukulku, jonka ainoa funktio ei ole dominantti-toonika -purkauksen toteuttaminen. Voi siis ajatella, että sointuprogressiossa dominantin purkaus toonikalle on viivästetty. Esimerkiksi I Got Rhythm -standardin A-osan soinnut³⁴ muodostavat tämän määritelmän mukaisen sointuprogression.

Harmoninen rytmi muodostuu kunkin soinnun kestosta iskuina määräytyssä tahtilajissa³⁵. Harvemmassa harmonisessa rytmisessä tahdissa on vähemmän ja tiheämmässä enemmän sointuja. Jazzissa sointuvaihdokset ja harmoninen rytmi ovat

³⁰ engl. deceptive cadence

³¹ Felts 2002, 18-20.

³² engl. modulatory progression

³³ Grove 1972, 72.

³⁴ I Got Rhythm on George Gershwinin sävellys, jonka sointukierto on toiminut pohjana lukuisille jazzsävellyksille. Sointukierto, joka tunnetaan nimellä *Rhythm Changes* on esitelty esim. Levine 1995, 238.

³⁵ Sturm 1995, 208.

riippuvaisia tahtilajista. Tyypillisessä 4/4 -tahtiosoituksessa harmoninen rytmi käsittää usein kaksi iskua, eli tahdissa on kaksi eri sointua.³⁶

Sointua, johon valittu reharmonisaatiotekniikka tähtää ja päättyy kutsutaan *kohdesoinnuksi*³⁷. Sen valittuaan voi alkaa rakentaa sille esimerkiksi käänteisesti symmetristä lähestymistä. Kohdesointu voi olla alkuperäisestä harmoniasta tai kokonaan uusi sointu.

2.1.5 Asteikkoihin liittyvät käsitteet

Moodi saadaan aloittamalla asteikko jostakin muusta kuin perusäänestä. Moodia voi siis pitää asteikon käännöksenä.³⁸

Paralleeli asteikko (tai moodi) perustuu samalle pohjasävelelle³⁹. Esim. C-doorinen asteikko on paralleeli asteikko C-duurille. Myös sointukulku voi olla paralleeli: silloin soinnun äänet liikkuvat samaan suuntaan rinnakkaisesti⁴⁰.

Diatoninen melodia tai harmonia perustuu vain yhteen asteikkoon tai moodiin. Diatonisessa liikkeessä soinnut ja/tai melodia liikkuvat asteikon mukaan (asteittaisesti) samaan suuntaan.⁴¹

2.2 Reharmonisaation käyttö

Jack Reilly toteaa, että loistavat sävellykset olivat loistavia sävellyksiä jo ennen kuin yksikään jazzsoittaja reharmonisoi niitä. Reharmonisaatio ei saisi hänen mukaansa muuttaa hienon sävellyksen olemusta ja persoonallisuutta, vaan melodian tulisi reharmonisaation myötä päästä vielä vahvemmin esiin⁴². Horace Silver muistuttaa myös harmonian melodiaa tukevasta roolista. Hänen mielestään alkuperäistä harmoniaa voi muuttaa, jos lopputuloksena on vahvempi tulkinta melodiasta.⁴³

³⁶ Pease 2003, 81.

³⁷ engl. target chord

³⁸ Jaffe 1996, 191.

³⁹ Jaffe 1996, 17.

⁴⁰ Levine 1995, 305; Tabell 2004, 160.

⁴¹ Jaffe 1996, 190; Tabell 2004, 158; Sturm 1995, 207.

⁴² Reilly 1992, 51.

⁴³ Silver 1995, 31.

Reharmonisaation avulla kappale saa Randy Feltsin mukaan uuden sävyn, kun melodiasa tukevaa harmoniaa muokataan⁴⁴.

Reharmonisoitujen sointujen pitää olla Jack Reillyn mielestä parempia kuin alkuperäiset soinnut. Parempi voi tarkoittaa tässä yhteydessä kiinnostavampaa, dissonoivampaa, konsonoivampaa tai harmonisen liikkeen paremmin esille tuovaa. Paremmat soinnut vahvistavat melodian jännitettä ja kappaleen kokonaista eivätkä tuhoa niitä.⁴⁵

Andy LaVernen mukaan reharmonisointia harkitessa joutuu aina punnitsemaan sitä, mikä musiikillinen tarkoitus reharmonisoinnilla on. Kaikkea ei tarvitse reharmonisoida, mutta vastaavasti jotkin kappaleet kaipaavat uudistamista. LaVernen mukaan nk. Tin Pan Alley⁴⁶ -sävelmät ovat erityisen hyviä reharmonisoinnin kohteita.⁴⁷

Yksi sovittajien suosima paikka reharmonisaatiolle on useiden jazzstandardien lopusta löytyvä turn around -paikka, jonka funktio on johdattaa takaisin sävelmän alkuun. Perinteinen sävellajin perustehoja hyödyntävä turn around on toonikatehoa ilmentävä, mutta reharmonisoiduilla soinnuilla harmonisen liikkeen voimaa saadaan kasvatetuksi.⁴⁸

Hyvän maun noudattaminen ja melodian sekä säveltäjän kunnioittaminen ovat Horace Silverin mukaan tärkeitä lähtökohtia reharmonisaatiota harkittaessa.

Reharmonisaatiota tehdessä tulisi kysyä itseltään, olisiko säveltäjä tyytyväinen tähän sointukorvaukseen.⁴⁹ Myös Jack Reilly korostaa hyvää makua ja säveltäjän kunnioittamista. Reharmonisointi vaatii Reillyn mielestä perusteellista syventymistä sävellykseen, jottei säveltäjän alkuperäisiä lähtökohtia tuhota. Sävellyksen soittaminen alkuperäisessä muodossa jopa vuosien ajan voi olla välttämätöntä tämän prosessin kannalta.⁵⁰

⁴⁴ Felts 2002, 3.

⁴⁵ Reilly 1992, 43.

⁴⁶ Nimitys New Yorkissa 1890-1950-luvuilla taphtuneelle suosituille laulukirjoitus- ja nuottijulkaisutuotannolle. Termiä alettiin käyttää sekä Amerikassa että Euroopassa singer-songwriter -ilmiön nousuun asti 1960-luvun puolivälissä. Hitchcock, Internet-aineisto.

⁴⁷ LaVerne 1991, 5.

⁴⁸ Felts 2002, 73.

⁴⁹ Silver 1995, 31.

⁵⁰ Reilly 1992, 51.

Reillyn mukaan musiikillisen historian tunteminen ja nöyryys alkuperäistä sävellystä kohtaan ovat välttämättömiä lähtökohtia reharmonisaatiolle. Musiikillinen historia ei tarkoita ainoastaan amerikkalaisen jazztradition sävellyksiä vaan myös länsimaisen klassisen musiikin tuntemusta. Kaikki jazz- tai popmusiikissa esiintyvät sointukulut löytyvät klassisesta musiikista.⁵¹ Mozart tiesi täsmälleen, kuinka välidominanttia käytetään, Schumann hyödynsi jazzharmonian kulmakiveä II-V-I-kadenssia, Wagnerin Parsifalissa soi V7(b9,b13)-sointu ja Bela Bartók käytti lyydistä dominanttia (melodisen mollin IV-moodi), nämä muutamana yksinkertaisena esimerkkinä⁵².

Randy Felts uskoo erityyppisten muusikkojen saavan hyötyä reharmonisaatiotekniikoiden hallinnasta. Orkesterin tai kuoron johtajalle reharmonisaatio tarjoaa keinon päivittää kokoonpanon ohjelmistoa. Sooloinstrumentalisti pystyy tekemään uusia sovituksia settinsä kappaleista. Sovittajat ja säveltäjät saavat reharmonisaation avulla lisää harmonisia variaatioita käyttöönsä.⁵³ Pease jakaa Feltsin näkemyksen reharmonisaatiotekniikoiden käyttökelpoisuudesta sovittajille ja säveltäjille. Sävellyksen tai sovituksen teemojen toistoon voi saada uutta ilmettä reharmonisaatiolla.⁵⁴

Erilaisia reharmonisaatiotekniikoita on runsaasti. Tabell kehottaa käyttämään pääsääntöisesti vain yhtä tai kahta reharmonisaatioidea yhdessä kappaleessa⁵⁵. John Novello muistuttaa, että liiallinen reharmonisaatio voi tuhota koko kappaleen tunnelman. Jo muutaman soinnun reharmonisaatio saattaa riittää hyvään ja tyylikkääseen lopputulokseen.⁵⁶

2.3 Reharmonisaation piirteitä

Steven Strunkin mukaan on olemassa kaksi erilaista reharmonisaation toteuttamisprosessia: improvisatorisia substituutioita käyttävä prosessi ja sovitettuja substituutioita käyttävä. Improvisatoriset substituutiot ovat alkuperäisen soinnutuksen

⁵¹ Reilly 1992, 51.

⁵² Piston 1966, 150, 230, 249; Jaffe 1996, 129.

⁵³ Felts 2002, 3.

⁵⁴ Pease 2003, 104.

⁵⁵ Tabell 2004, 46.

⁵⁶ Novello 1987, 23.

oleelliset linjat säilyttäviä korvauksia, joita esimerkiksi komppisoittajat tai solisti voivat käyttää esitystilanteessa ennalta sopimatta. Esimerkki tällaisesta korvauksesta on tritonussubstituutio. Sovitetut substituutiot ovat kappaleen harmoniaa oleellisesti muuttavia korvauksia, jotka ovat ennalta sovittuja tai osa kirjoitettua sovitusta. Esimerkki tällaisesta korvauksesta on nk. Coltrane-vaihdokset.⁵⁷ Raja kahden toteuttamisprosessin välillä on mielestäni häilyvä, koska parhaat soittajat pystyvät reagoimaan monimutkaisiinkin korvauksiin livetilanteessa. Tärkeää on kuitenkin Strunkin havainto reharmonisaation kahdesta erilaisesta roolista. LaVerne näkee Strunkin tavoin, että reharmonisointi voi olla pitkä, sävellyksen kaltainen prosessi tai hetkessä tapahtuvaa improvisointia⁵⁸.

Kuten hyvässä harmoniankuljetuksessa muutenkin, myös reharmonisoinnissa on kiinnitettävä huomiota äänenkuljetukseen. Hyvässä äänenkuljetuksessa (engl. voice leading) äänet etenevät soinnun vaihtuessa sujuvasti oikealla tavalla purkautuen, ja soinnun äänien hajotus on harkittua⁵⁹.

Bill Dobbinsin esittelemä lineaarisen lähestymisen⁶⁰ käsite soveltuu nähdäkseni hyvin yhdeksi mahdollisuudeksi reharmonisaation tekemiseen. Dobbinsin lähestymistavassa jokaisella sektion puhallinsoittajalla on soitettavanaan mielekäs melodinen linja. Kokonaisharmonia muodostuu näistä itsenäisistä linjoista. Pyrkimyksenä on ekonominen nuottien käyttö, tavoitteena ilmaista täydellisen selkeä musiikillinen idea mahdollisimman vähillä nuoteilla. Musiikin tekstuurista tulee näin Dobbinsin mukaan vahvempi ja rikkaampi.⁶¹ Lineaarisen ajattelutavan voidaan ajatella olevan jatkumo renessanssin kuoropolyfoniasta ja J. S. Bachin ajoilta. Jo tuolloin moniulotteinen harmonia rakentui itsenäisten melodisten linjojen summasta.

Reharmonisaatioon sovellettuna Dobbinsin lineaarinen ajattelutapa tarjoaa mahdollisuuden sointujen sisäisen äänenkuljetuksen hiomiseen. Bassolinjan ja harmonian ylä-äänten lisäksi myös sointujen sisäisten äänten tulisi edetä mielekkäästi, ja niissä pitäisi käyttää vain nuotteja, joita tarvitaan haluttuun saundiin. Lineaarista

⁵⁷ Strunk, Internet-aineisto, luku 1. alaluku (v) / (b) Terms and definitions.

⁵⁸ LaVerne 1998, iii.

⁵⁹ ks. lisää Felts 2002, 96.

⁶⁰ engl. linear approach

⁶¹ Dobbins 1986, 8.

ajattelutapaa on helpompi hyödyntää avoimissa sointuhajotuksissa (engl. open position voicings)⁶².

Felts nostaa esiin harmonian melodiaa tukevan roolin. Reharmonisoidut soinnut muodostavat melodista materiaalia kannattelevan alustan⁶³. Melodian ja harmonian suhteeseen tulisi Feltsin mukaan muutenkin kiinnittää huomiota, koska uudet reharmonisoidut soinnut eivät välttämättä sovi yhteen melodian kanssa. Kahta melodian ja soinnun välille syntyvää intervallia tulisi välttää käytettäessä perussubstituutioita. Ensimmäinen näistä on melodiaäänien ja soinnun äänen välille syntyvä b9 / b2-intervalli. Esimerkiksi jos melodiassa on Bb-ääni, ja reharmonisoitu sointu on Dm7, soinnun kvintti (A) muodostaa b9 / b2-intervallin melodian nuotin kanssa. Ainoa poikkeus tähän on V7(b9)-sointu, jonka b9-teho on yleisesti hyväksytty.

Toinen vältettävä intervalli on melodian ja molliseptimisoinnun jonkin äänen välille muodostuva #4 / #11-intervalli eli tritonus. Esimerkiksi reharmonisoidun soinnun Cm7 terssi (Eb) muodostaa melodian nuotin A kanssa vältettävän tritonuksen. Joissakin tilanteissa näillä kahdella intervallilla saavutettu teho voi olla haluttu, mutta yleisesti ottaen ne hämärtävät soinnun funktiota ja saavat sen kuulostamaan oudolta.⁶⁴

Pop- ja jazztraditiossa soinnun muunnetut lisäsävelet (kuten b9, #9 tai b13) purkautuvat useimmiten alaspäin. Tämä on otettava huomioon, jos reharmonisoinnin jälkeen melodian nuotti on sointuun nähden muunnettu lisäsävel. Ylöspäinen liike on luonnollisesti mahdollinen ja käytetty, mutta sen pitää sopia ympäröivään harmoniseen ja melodiseen kontekstiin.⁶⁵

Useat kirjoittajat korostavat melodian tärkeää roolia, mutta mahdollisuus sen pieneen muunteluun nostetaan myös esiin. Erityisesti hyvin tuttujen kappaleiden melodiaa voi hieman muuttaa reharmonisoitujen sointujen ja melodian yhteensovittamiseksi. Reharmonisaatio voi myös saada uutta luonnetta melodian pienistä muutoksista.⁶⁶

⁶² Dobbins 1986, 10.

⁶³ Felts 2002, 3.

⁶⁴ Felts 2002, 11, 12.

⁶⁵ Felts 2002, 29, 30.

⁶⁶ Felts 2002, 61; Levine 1995, 338, 339; Novello 1987, 23.

3 AINEISTO JA ANALYYSIMENETELMÄT

3.1 Aineisto

Työni tarkoituksena on: 1. esitellä kymmenen keskeisintä jazzin reharmonisaatiotekniikkaa ja 2. antaa esimerkki tekniikoiden toimivuudesta käytännössä omassa reharmonisaatiossani *Beautiful Love* -standardista.

Olen käynyt läpi viisi reharmonisaatiota käsittelevää kirjaa, listannut niissä esitellyt tekniikat ja luonut oman listani kymmenestä keskeisimmästä tekniikasta. Tekniikoiden keskeisyyden määrittelen kolmella perusteella: 1. tekniikat mainitaan useasti alan kirjallisuudessa, 2. kirjoittajien mukaan kyseiset tekniikat kuuluvat keskeisiin tai käyttökelpoisimpiin ja 3. tekniikka perustuu rajattuun ja määriteltävissä olevaan ideaan. Keskeisen aineistoni muodostavan viiden kirjan lisäksi olen käyttänyt myös muita lähteitä. Niistä löytyneitä reharmonisaatiota käsitteleviä tekstejä olen käyttänyt apuna listan luomisessa edellä mainittujen kolmen periaatteen mukaisesti.

Seuraavassa esittelen lyhyesti tärkeimpiä lähdemateriaalina käyttämiäni kirjoja. Työni taustan ymmärtämisen lisäksi esittelyt voivat auttaa lukijaa löytämään lisää tietoa reharmonisaatiotekniikoista.

Randy Feltsin kirjoittama *Reharmonization Techniques* (2002) käy perusteellisesti läpi reharmonisaatiotekniikoita yksinkertaisista korvauksista monimutkaisiin yhdistelmätekniikoihin. Kirjoittaja on pitkäaikainen Berklee College of Musicin jazzharmonian professori ja esiintyvä muusikko. Kirjan esimerkit ovat suurimmaksi osaksi otteita tunnetuista standardeista, jotka Felts on reharmonisoinut. Kirja sisältää runsaasti harjoitustehtäviä, joten se soveltuu hyvin myös itseopiskeluun tai opetusmateriaaliksi. Kirjan erityinen ansio on kirjoittajan johdonmukainen näkemys reharmonisaatiosta ja sen toteuttamisesta sekä esiteltujen tekniikoiden perusteellinen läpikäynti.

Andy LaVernen *Handbook of Chord Substitutions* (1991) on nimensä mukainen käsikirja reharmonisaatiotekniikoista. Kirjoittaja on paitsi huippuluokan pianisti, sovittaja ja säveltäjä, myös arvostettu kirjoittaja eri musiikkialan lehtiin ja julkaisuihin. Mainittava on myös, että hänen ensimmäinen jazzopettajansa oli Bill Evans.

Reharmonisaatiotekniikat esitellään kirjassa hyvin ytimekkäästi. Kirja soveltuu erinomaisesti eri tekniikoihin tutustumiseen. Suppea esittely jättää luonnollisesti aukkoja tekniikoiden teoreettisen taustan ja soveltamisen läpikäyntiin. Lähes jokaisen tekniikan käyttöä esitellään monin LaVernen tekemin esimerkein, joiden antia ovat myös toimivat sointuhajotukset pianolle.

Mark Levinen *The Jazz Theory Book* (1995) käsittelee muun jazzteorian lisäksi kattavasti reharmonisaatiotekniikoita. Kirjoittaja on muusikko ja pedagogi, mutta mainetta hän on saavuttanut erityisesti kiitetyn ”The Jazz Piano Book” -kirjan tekijänä. Muista kirjoittajista poiketen Levine on jakanut esittelemänsä reharmonisaatiotekniikat perus- ja edistyneisiin tekniikoihin. Tästä voi olla apua käyttäjälle, joka etsii omaa taitotasoaan tai tarvettaan vastaavia tekniikoita. Nk. ”Coltrane-vaihdokset” Levine käsittelee vielä omana osionaan. Kirjan vahvuus on kuuluisista jazzlevytyksistä nuotinnettujen esimerkkien runsas määrä. Nämä esimerkit sitovat tekniikoita käytäntöön. Tekniikoiden teoreettisen perustan ymmärtämiseen ja eri tekniikoita yhdistävien tekijöiden hahmottamiseen Levinen kirja ei ole paras ratkaisu johtuen eri kategorioiden suuresta määrästä ja esimerkkien kautta etenemisestä. Esimerkiksi Feltsistä ja LaVernestä poiketen Levine ei esitele yhtä selkeästi eri tekniikoiden perusmekanismeja, jota lukija voisi itse soveltaa.

Kaikki lähdekirjat eivät ole pelkästään reharmonisaatiota käsitteleviä.

Lähdemateriaalina olen käyttänyt myös jazzharmoniaa tai sovitusta yleisemmin käsitteleviä kirjoja, joissa reharmonisaatio on oma selkeä kokonaisuutensa tai teemansa. Max Tabellin *Jazzmusiikin harmonia* (2004) on yleisteos jazz- ja populaarimusiikin harmoniasta, mutta hän mainitsee reharmonisaation olevan yksi kirjan tärkeistä teemoista. Kirjoittaja on monipuolinen muusikko ja pedagogi, joka nykyään toimii Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen ainejohtajana. Kirja sisältää runsaasti viitteitä tunnettuihin jazzsävellyksiin ja -levytyksiin ja sitoo esitellyt ilmiöt näin soivaan jazzperinteeseen. Tabellin kirja sisältää myös paljon perusteltuja näkemyksiä eri reharmonisaatiotekniikoiden pohjalla olevista teoreettisista ilmiöistä. Huomattavaa

on, että Tabellin kirja on mahdollisesti ainoa suomenkielinen aihetta laajasti käsittelevä kustannettu julkaisu.

Fred Sturmin *Changes Over Time: The Evolution Of Jazz Arranging* (1995) käsittelee jazzsovittamisen kehitystä 1920-luvulta nykypäivään. Kirjoittajan laaja kokemus musiikin kentältä sisältää niin isojen kokoonpanojen johtamista kuin säveltämistä ja sovittamista jazzsuuruuksille. Aihetta käsitellään kirjassa vertailevan tapaustutkimuksen kautta muun muassa melodian, harmonian ja orkestraation näkökulmasta. Tutkimuksen kohteena on kymmeniä merkittävien jazzsovittajien sovituksia kuuluisista kappaleista. Kirjassa ei suoranaisesti käsitellä reharmonisaatiotekniikoita, mutta sen harmoniaa käsittelevässä osiossa on analysoitu merkittävien jazzsovittajien tekemiä reharmonisaatoratkaisuja. Erityisen mielenkiintoista on kirjan tarjoama mahdollisuus vertailla reharmonisaatioita alkuperäisen harmonian lisäksi muiden sovittajien ratkaisuihin. Näiden huippusovittajien käyttämät tekniikat ovat toimineet yhtenä perusteena määrittellessäni omaa kymmenkohtaista reharmonisaatiotekniikoiden listaa.

Oman reharmonisaationi olen tehnyt Victor Youngin, Wayne Kingin ja Egbert Van Alstyne säveltämästä kappaleesta *Beautiful Love* noin vuosi sitten esityskäyttöön. Kappale on alunperin julkaistu vuonna 1931⁶⁷ ja sen alkuperäinen tahtilaji on 3/4⁶⁸. Soinnutus reharmonisointini lähtökohtana on *The New Real Book* -nuottijulkaisusta. Tämä julkaistu soinnutus perustuu kustannetun nuotin lisäksi tunnettuihin Bill Evansin versioihin kappaleesta albumeilla *Spring Is Here* ja *The Best Of Bill Evans*⁶⁹. Syitä juuri tämän kappaleen valintaan reharmonisointikohteeksi on useita: kappaleen alkuperäinen tyypillinen jazzharmonia soveltuu hyvin reharmonisoitavaksi, melodia on melko diatoninen, olen soittanut kappaletta useiden vuosien ajan ja kappale kuuluu jazzmuusikoiden keskeiseen standardiohjelmistoon. Vastoin esimerkiksi John Novellon suositusta⁷⁰, olen käyttänyt reharmonisaatiossani kaikkia listalla esiintyviä tekniikkoja osoittaakseni niiden toimivuuden. Tekniikoiden käytön määrän ja järjestyksen on kuitenkin sanellut oma musiikillinen makuni. Reharmonisaationi käy hyvin tämän työn aineistoksi ja kymmenen keskeisimmän reharmonisaatiotekniikan esittelyyn

⁶⁷ www.jazzstandards.com, Internet-aineisto.

⁶⁸ Sher 1988, 16.

⁶⁹ Sher 1988, 421.

⁷⁰ Novello 1987, 23.

tekniikoiden suuren määrän vuoksi. Reharmonisaationi ja sen suhde alkuperäisharmoniaan on esitelty tarkemmin luvussa 5.

3.2 Analyysimenetelmä

Reharmonisaatiotekniikoiden listan kokoamiseksi olen rajannut, erotellut ja käynyt läpi aineistosta aiheen kannalta oleelliset ja kiinnostavat osat. Tämän jälkeen olen ryhmitellyt osien sisällön eri tyyppeihin. Prosessin voidaan katsoa kuuluvan sisällönanalyttiseen kehykseen, joka on laadullisen tutkimuksen perusanalyysimenetelmä⁷¹. Eri tyypit eli reharmonisaatiotekniikoiden kategoriat ovat nousseet aineistosta vuorovaikutuksessa aiemman tietämykseni kanssa eri reharmonisaatiotekniikoista.

Aineistoni pohjalta olen luonut listan kymmenestä keskeisimmästä jazzin reharmonisaatiotekniikasta. Oman listan luominen on vaatinut tulkintaa ja yhdistelyä. Eri kirjoittajat saattavat puhua samasta tekniikasta hieman eri nimillä tai jaotella niitä eri tavoin. Randy Felts käyttää termiä *Diatonic Approach*⁷² lähestymistekniikasta, jonka Andy LaVerne esittelee hieman laajemmassa kontekstissa *Approaching Chords From Above or Below*⁷³ -otsikon alla. Samaan teoreettiseen ilmiöön perustuvia tekniikoita olen joissakin tapauksissa yhdistänyt saman otsikon alle. Esimerkiksi Mark Levenen esittelemä tekniikka *Anticipating a Chord with Its V Chord*⁷⁴ perustuu funktionaaliseen harmoniaan, ja voidaan näin yhdistää laajempaan kokonaisuuteen.

Jotkin tekniikat voisi sijoittaa perustellusti useamman otsikon alle, koska ne perustuvat vähintään kahteen teoreettiseen perusmekanismiin. Esimerkiksi Coltrane-vaihdokset perustuvat sekä symmetriseen harmoniaan että tonikisaatioon ja sointusekvensseissä voidaan hyödyntää funktionaalista harmoniaa ja bassolinjapohjaista reharmonisaatiota. Tällaiset useampaan aiheeseen liittyvät tekniikat käsittelen sen tekniikan yhteydessä, joka mielestäni erottaa sen muista. Esimerkiksi tahdin soinnuttaminen toisistaan suuren terssin päässä olevilla soinnuilla on symmetristä harmoniaa, mutta dominantin

⁷¹ Tuomi 2009, 91.

⁷² Felts 2002, 7.

⁷³ LaVerne 1991, 16.

⁷⁴ Levine 1995, 336.

lisääminen kunkin soinnun eteen (tonikisaatio) tekee reharmonisaatiosta Coltrane-vaihdoksia seuraavan. Näin esimerkiksi Coltrane-vaihdokset käsittelen tonikisaatio-otsikon alla.

Vain rajattuihin ja määriteltävissä oleviin ideoihin perustuvien tekniikoiden valinta keskeisten reharmonisaatiotekniikoiden listaan on sulkenut esimerkiksi tekniikan *Harmonizing Melody Notes*⁷⁵ listalta pois. Yksittäisten melodian nuottien harmonisointi voidaan tehdä eri tekniikoilla, enkä näe sitä omana tekniikkanaan vaan useamman tekniikan sovelluksena.

⁷⁵ LaVerne 1991, 20.

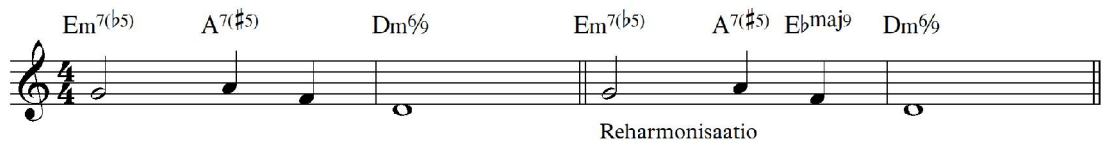
4 KYMMENEN KESKEISINTÄ JAZZIN REHARMONISAATIOTEKNIKKAA

Esittelen seuraavissa alaluvuissa kymmenen keskeisintä jazzin reharmonisaatiotekniikkaa. Jokaisen tekniikan kuvauksen jälkeen seuraa yksi tai useampi nuottiesimerkki tekniikan käytöstä. Keskeisimpien reharmonisaatiotekniikoiden lista kokonaisuudessaan yksinkertaisimmista tekniikoista monimutkaisempiin on seuraavanlainen:

1. Sointujen lähestyminen ylhäältä/alhaalta
2. Funktionaaliset substituuotit
3. Funktionaalinen harmonia
4. Tritonuskorvaus
5. Bassolinjapohjainen reharmonisaatio
6. Vakiorakenne ja urkupiste
7. Symmetrinen harmonia ja sointusekvenssit
8. Tonikisaatio ja modulaatio
9. Hybridisoinnut
10. Modaalinen reharmonisaatio

4.1 Sointujen lähestyminen ylhäältä tai alhaalta

Kohdesointua voidaan aina lähestyä toisella soinnulla. Mikä tahansa sointu on mahdollinen kohdesointu, mutta sen valinnassa tulee huomioida sen rakenteellinen merkitys fraasille. Tämän vuoksi fraasien viimeiset tai viimeistä edelliset soinnut ovat usein hyvä valinta kohdesoinnuiksi.⁷⁶ Yleisin sovellus on kohdesoinnun lähestyminen puolisävelaskelta ylempää (nuottiesimerkki 2.)⁷⁷. Suunta voi olla alhaalta tai ylhäältä, intervalli voi olla myös kokosävelaskel ja sointuja voi olla useita. Esimerkiksi kohdesointua Cmaj7 lähestytään soinnuilla Dmaj7 ja Dbmaj7. Lähestymissointu voi olla samaa laatua kuin kohdesointu (Dbmaj7 → Cmaj7) tai eri laatua (Db7(#11) → Cmaj7). Lisää variaatioita saadaan käyttämällä kumpaakin lähestymissuuntaa: kohdesointua edeltää kaksi peräkkäistä lähestymissointua, joista toinen on alapuolella ja toinen yläpuolella.⁷⁸



Nuottiesimerkki 2. Kohdesoinnun lähestyminen puolisävelaskelta ylempää.

Melodian ja harmonian suhteeseen sekä lähestymissoinnun ja kohdesoinnun välille syntyvän kadenssin tehoon kannattaa Feltsin mukaan kiinnittää huomiota. Jos kohdesoinnun melodianuotti on soinnun terssi, lähestymissoinnutkin voidaan valita niin, että melodianuotti on aina soinnun terssi. Lähestymissoinnun ja kohdesoinnun välille syntyvä vahva kadenssi voi olla hyvä valinta fraasin lopussa, kun taas heikko kadenssi saattaa olla parempi ratkaisu fraasin alussa tai keskellä.⁷⁹

Diatonisia lähestymissointuja käyttämällä reharmonisoitavan fraasin sävellajituntu pysyy hyvin selkeänä. Harmoniseen rytmiin tulee lisää liikettä, mutta alkuperäinen tonaalinen sävy säilyy. Feltsin mukaan bVII asteen maj7-sointu (C-duurissa Bbmaj7) soveltuu hyvin käytettäväksi diatonisessa lähestymisessä. Sointu itsessään ei ole

⁷⁶ Felts 2002, 18.

⁷⁷ LaVerne 1991, 16; Sturm 1995, ks. esim. 39, 41, 42.

⁷⁸ LaVerne 1991, 16; Levine 1995, 331, 332, 335.

⁷⁹ Felts 2002, 19, 21.

diatoninen vaan lainasointu paralleelistä C-doorisesta moodista. Soinniltaan tumma ja rikas bVIIImaj7-sointu sulautuu kuitenkin hyvin diatonisten sointujen sekaan.⁸⁰ Seuraavassa nuottiesimerkissä (3.) diatonisen fraasin reharmonisoinnissa on käytetty diatonisten lähestymissointujen lisäksi bVII asteen maj7-sointua. Alkuperäisestä harmoniasta säilytetty G7-sointu muodostaa fraasin kohdesoinnulle (Cmaj7) vahvan kadenssin.

Reharmonisaatio

Sointujen ylä-ääninä kvintti.
Bbmaj7 = bVIIImaj7-sointu.

Lähestymissoinnun ja kohdesoinnun välillä vahva kadenssi.

Nuottiesimerkki 3. Diatoniset lähestymissoinnut.

Lähestymissoinnut ovat erittäin käyttökelpoisia myös modaalisessa ympäristössä, jossa vältetään esimerkiksi välidominanttia sen tonaalisen luonteen takia. Kohdesointua voi lähestyä kromaattisesti tai paralleelisti. Myös kaksoiskromaattinen⁸¹ lähestyminen on mahdollista. Tällöin kohdesointua edeltää sävelaskeleen päässä oleva paralleeli lähestymissointu ja puolen sävelaskeleen päässä oleva kromaattinen lähestymissointu. Modaalisen luonteen säilyttämiseksi Pease neuvoo käyttämään lähestymissointuja sointukulun rikastuttamiseen eikä alkuperäisten sointujen korvaamiseen.⁸²

Seuraava Levinen esittämä mahdollisuus reharmonisoida I asteen sointu on mielestäni lähestymistekniikan sovellus. I asteen sointu on mahdollista korvata puolta sävelaskelta ylemmällä soinnulla, jos melodianuotti on joko pohjasävel tai kvintti (nuottiesimerkki 4.). Tämä korvaus toimii erityisen hyvin kappaleen lopussa.⁸³ Puolta

⁸⁰ Felts 2002, 17, 22.

⁸¹ engl. double chromatic approach

⁸² Pease 2003, 68.

⁸³ Levine 1995, 292, 293.

sävelaskelta ylempää maj7-sointua voisi ajatella lähestymissoinnuksi I asteen soinnulle, mutta kohdesointua ei koskaan tule.



Nuottiesimerkki 4. I asteen korvaus puolta sävelaskelta ylemmällä soinnulla.

Lähestyvään sointuun tähtävää dominanttiketjua voidaan LaVerne mukaan käyttää lähestymistekniikan sovelluksena. Esimerkiksi sointukulku: F7 – Bb7 – Eb7 – Dmaj7.⁸⁴ Tällainen sointukulku perustuu kuitenkin ensisijaisesti funktionaalisen harmoniaan, jota käsitellään luvussa 4.3.

4.2 Funktionaaliset substituuotit

Paljon yhteisiä ääniä sisältäviä ja purkaustarpeeltaan samanlaisia sointuja voidaan käyttää toistensa sijaan⁸⁵. Sointujen purkautumistarpeen ymmärtämisessä auttaa seitsemän diatonisen soinnun jakaminen kolmeen ryhmään: toonikaryhmään, subdominanttiryhmään ja dominanttiryhmään. Jokaiseen ryhmään kuuluvilla soinnuilla on samanlainen tarve pysyä paikallaan tai edetä harmoniassa. Toonikaryhmään duurissa kuuluvat I, III ja VI asteen soinnut (C-duurissa Cmaj7, Em7 ja Am7). Tämän ryhmän sointujen luonne on vakaa eikä tarvetta etenemiseen ole.

Subdominanttiryhmään duurissa kuuluvat II ja IV asteen soinnut (C-duurissa Dm7 ja Fmaj7). Myös V asteen sus4 -sointu lasketaan tähän ryhmään (C-duurissa G7sus4). Ryhmän soinnuilla on kohtuullinen tarve edetä harmonisessa ympäristössä.

Dominanttiryhmään duurissa kuuluvat V ja VII asteen soinnut (C-duurissa G7 ja Bm7(b5)). V asteen sus4-sointu lasketaan tähän ryhmään, jos se purkautuu I asteelle. Dominanttiryhmän soinnuilla on voimakas tarve edetä.⁸⁶

⁸⁴ LaVerne 1991, 16.

⁸⁵ LaVerne 1991, 18; Tabell 2004, 21.

⁸⁶ Felts 2002, 7, 8; Jaffe 1996, 30.

Esimerkiksi C-duurissa I asteen sointu (Cmaj7) voidaan korvata III asteen soinnulla (Em7) koska ne sisältävät yhteisiä sointusäveliä (E, G ja B) ja ovat samanlaisia purkautumistarpeeltaan⁸⁷. Samoilla perusteilla I asteen sointu (Cmaj7) voitaisiin korvata VI asteen soinnulla (Am7)⁸⁸. I asteen korvaamisessa III asteella on kyse *medianttikorvauksesta*: paljon yhteisiä sointuääniä sisältävän, terssin yläpuolelle rakentuvan soinnun käyttämisestä. I asteen korvaamisessa VI asteella on kyse *submedianttikorvauksesta*: paljon yhteisiä sointuääniä sisältävän, terssin alapuolelle rakentuvan soinnun käyttämisestä.⁸⁹ Seuraavassa nuottiesimerkissä (5.) sävellajin I asteen sointu (G) reharmonisoidaan ensin III asteella ja sitten VI asteella.

Am⁷ D⁷(b⁹) G

Am⁷ D⁷(b⁹) Bm⁷ Am⁷ D⁷(b⁹) Em⁷

Reharmonisaatio (medianttikorvaus) Reharmonisaatio (submedianttikorvaus)

Nuottiesimerkki 5. Mediantti- ja submedianttikorvaus.

Jazzissa VII asteen sointu tulkitaan yleensä V asteen ylärakenteeksi VII^m7(b5)-I-kadenssissa. Tällöin C-duurissa esiintyvä Bm7(b5) sointu (VII aste) olisi G9-soinnun (V aste) terssikäännös.⁹⁰ VII asteen soinnulla (C-duurissa Bdim) voidaan kuitenkin korvata V asteen sointu, ja VII^{dim}7-sointua voidaan käyttää V7(b9)-soinnun sijaisena⁹¹. Seuraavaan taulukkoon (1.) olen koonnut yleisiä mediantti- ja submedianttikorvauksia Max Tabellin esityksen pohjalta⁹².

⁸⁷ Tabell 2004, 21; LaVerne 1991, 18.

⁸⁸ Tabell 2004, 25.

⁸⁹ Tabell 2004, 159, 162.

⁹⁰ Tabell 2004, 25; Felts 2002, 113.

⁹¹ Tabell 2004, 25, 39.

⁹² Tabell 2004, 21, 23, 25, 28, 39.

Taulukko 1. Yleisiä mediantti- ja submedianttikorvauksia

| <i>Korvattava aste</i> | <i>Submedianttikorvaus</i> | <i>Medianttikorvaus</i> |
|------------------------|----------------------------|-------------------------|
| I | VI; mollissa bVI | III; mollissa bIII |
| II | | IV |
| IV | II | VI; mollissa bVI |
| V | | VII |

Purkaustarpeeltaan samanlaiset soinnut voivat korvata toisiaan. Esimerkiksi Gdim7 – C7(b9) -progression voi korvata Edim7 -soinnulla. Nämä kaikki soinnut sisältävät yhteisiä ääniä (E, G, Bb, Db), niiden purkautumistarve on samanlainen (Fm) ja ne löytyvät samalta dimi-akselilta.⁹³ Samoin dim7-soinnun voi reharmonisoida samalta dimi-akselilta löytyvällä dom7-soinnulla⁹⁴. Tämän kaltaisia korvauksia käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa, koska yhteisten äänien lisäksi substituutioiden perusteet löytyvät funktionaalisesta harmoniasta.

4.3 Funktionaalinen harmonia

Harmoniaan voidaan lisätä uusia sointuja, jotka pohjautuvat perinteisiin sointujen purkaussuhteisiin eli funktionaaliseen harmoniaan⁹⁵. Funktionaaliseen harmoniaan perustuvat reharmonisaatiotekniikat jaan neljään alakategoriaan: 1. väldominantti, 2. funktionaaliset dominanttiketjut, 3. dim7-sointu (silloin kun se ei toimi sivusoinnun omaisesti⁹⁶) ja 4. tritonussubstituutio (sen esittelen omana kokonaisuutenaan luvussa 4.4).

Mitä tahansa sointua voidaan lähestyä kohdesoinnun dominantilla. Esimerkiksi C6/9-soinnun eteen voidaan lisätä sen dominantti (G7). Jos kohdesointu on muu kuin sävellajin I asteen sointu, lisättyä dominanttia kutsutaan *väldominantiksi*⁹⁷.

Väldominanttien avulla harmonian liikettä voidaan vahvistaa. Väldominantin eteen olisi mahdollista lisätä dominantti-toonika-yhdistelmän määrittämän sävellajin toisen asteen

⁹³ LaVerne 1991, 18.

⁹⁴ Felts 2002, 114.

⁹⁵ LaVerne 1991, 10.

⁹⁶ dim7-soinnusta sivusointuna ks. lisää Felts 2002, 117; Tabell 2004, 39, 40.

⁹⁷ engl. secondary dominant

sointu. Esimerkiksi Cm7-sointua lähestyttäisiin sen dominantilla (G7) ja eteen lisättäisiin vielä kohdesoinnun toinen aste eli Dm7(b5).⁹⁸

Myös II asteen sointua voisi edeltää sen dominantti eli A7-sointu. Näin tahdin mittainen C6/9-sointu voitaisiin reharmonisoida neljäsosittain vaihtuvilla soinnuilla: A7 – Dm7 – G7 – C6/9. Jos esimerkin C6/9-sointu on esimerkiksi G-duurissa kulkevassa kappaleessa, A7 ja D7 ovat väldominantteja, koska kohdesointu ei ole sävellajin I aste⁹⁹. Allaolevassa nuottiesimerkissä (6.) kohdesointua (Bm7) lähestytään sen II-V-kadenssilla ja alkuperäisharmonian Em7 on korvattu E7-soinnulla, jolloin se on väldominantti V asteelle (V7/V).

Reharmonisaatio

Nuottiesimerkki 6. Funktionaalinen harmonia.

Felts määrittelee dominanttiketjun¹⁰⁰ ”dominanttiseptimisointujen sarjaksi, joka etenee joko alaspäisestä puhtaasta kvintistä tai (alaspäisestä) pienestä sekunnista muodostuvilla pohjasävelkuluilla”¹⁰¹. Käyttämälläni termillä *funktionaalinen dominanttiketju* korostan määritelmän mukaisen ketjun harmonian funktionaalisuutta. Dominanttiketju voitaisiin rakentaa myös ei-funktionaalisesti esim. suuren sekunnin päässä olevista dominanttiseptimisoinnuista (C7 – Bb7 – Ab7).

Funktionaalinen dominanttiketju koostuu väldominanteista: väldominantin kohde on dominantti, joka on taas väldominantti seuraavalle dominantille. Esim. kohdesoinnulle Fmaj7 voitaisiin rakentaa dominanttiketju A7 – D7 – G7 – C7 – Fmaj7. Tritonussubstituutiota käyttämällä (ks. seuraava luku) sama ketju olisi A7 – Ab7 – G7 –

⁹⁸ LaVerne 1991, 10; Tabell 2004, 33; Levine 1995, 336.

⁹⁹ ks. lisää LaVerne 1991, 10.

¹⁰⁰ engl. extended dominant seventh chord progression

¹⁰¹ Felts 2002, 28.

Gb7 – Fmaj7¹⁰². Monien tavallisten sointukulkujen sisältämien m7-sointujen korvaaminen dominanttisoinnuilla muodostaa dominanttiketjun. Aikaisemmin esitellyn esimerkin A7 – Dm7 – G7 – C6/9 Dm7-soinnun korvaaminen D7-soinnulla muodostaa kulusta funktionaalisen dominanttiketjun.¹⁰³ Tabell muistuttaa, että dominanttiketjua hyödynnetään monissa sävellyksissä, esimerkiksi Rhythm changes -sointukierron B-osassa¹⁰⁴.

Dim7- eli vähennetyllä septimisoinnulla (esim. Bdim7) on voimakas purkaustarve, koska dim7-soinnusta löytyy purkausta vaativa tritonuserintervalli ja se voidaan tulkita dom7(b9)-soinnun ylärakenteeksi¹⁰⁵. Dim7-sointu johdetaan dimi-asteikosta ja siihen voidaan liittää neljä samasta dimi-asteikosta löytyvää dom7(b9)-sointua dimi-akselia seuraten. Esimerkiksi Bdim7-sointuun (B-dimi-asteikko) liittyvät Db7(b9), E7(b9), G7(b9) ja Bb7(b9) -soinnut (Db-dominanttidimi-asteikko, joka on B-dimi-asteikon II moodi). Näin ollen Bdim7-sointu voi purkautua jonkin näiden neljän dominanttisoinnun kohteeseen. Esimerkiksi alkuperäisharmonian Bdim7-soinnun voidaan ajatella edustavan Db7(b9)-sointua ja purkaa se sitten Gb-pohjaiselle soinnulle alkuperäisen dim7-sointua seuraanneen soinnun sijaan (nuottiesimerkki 7.).¹⁰⁶



Nuottiesimerkki 7. Dim7-soinnun purkaussoinnun reharmonisaatio.

Dimi-sointu voidaan reharmonisoida jollakin neljästä siihen liittyvästä dom7(b9)-soinnulla edellä kuvattuun mekanismiin pohjautuen. Alkuperäisharmoniassa olevat dimi-soinnut ovat tyypillisiä vanhemmille kappaleille, ja monet nykysovittajat haluavat reharmonisoida niitä. Felts suosittelee valitsemaan dominanttikadenssin kohdesointuun toteuttavan dominanttisoinnun, jos mahdollista. Jos tällaista sointua ei ole valittavissa,

¹⁰² vrt. Toivasen teoria alaspäisestä kromaattisesta liikkeestä (luku 2.1.4).

¹⁰³ ks. lisää LaVerne 1991, 10; Tabell 2004, 42.

¹⁰⁴ Tabell 2004, 42.

¹⁰⁵ LaVerne 1991, 10; Tabell 2004, 25.

¹⁰⁶ Levine 1995, 336, 337.

hän kehottaa käyttämään dominanttisointua, jolla on mahdollisimman paljon yhteisiä ääniä alkuperäisen dimi-soinnun kanssa ja joka sopii yhteen melodian kanssa.¹⁰⁷

Dimi-sointuja käytetään paljon blokkisoinnutuksessa¹⁰⁸, jossa melodian jokainen ääni soinnutetaan. Varsinkin big band -sovittamiseen ja pianisti George Shearingiin liitettävässä blokkisoinnutuksessa yleinen tekniikka on harmonisoida sointuun kuulumattomat sävelet dim7-soinnuilla.¹⁰⁹ Mielestäni dim7-sointujen käyttö tällä tavoin on enemmän äänenkuljetuksellista kuin varsinaista reharmonisointia varsinkin perinteisessä jazzin 1/8-osa linjassa. Dim7-soinnut voidaan tietysti myös analysoida funktionaalisina dominanttitehoisina sointuina.

Interpolointi on tekniikka, jota on käytetty erottamaan AABA-rakenteisten sävellyksien A-osien 1. ja 2. maaleja harmonisesti. Nicholas Slonimskyn jazzteoriaan tuoma termi interpolointi (engl. interpolation) tarkoittaa uusien sointujen lisäämistä olemassaolevien väliin. Jaffen mukaan lisättävänä materiaalina käytetään useimmiten sointuja, joiden kautta purkaus olemassaolevaan kohdesointuun muodostuu vahvemmaksiksi.¹¹⁰ Interpolointi perustuu täten funktionaaliseen harmoniaan, ja siinä voidaan käyttää tässä luvussa esiteltyjä tekniikoita.

4.4 Tritonussubstituutio

LaVerne nimeää tritonussubstituution yhdeksi yleisimmistä ammattimuusikoiden käyttämistä korvaustekniikoista¹¹¹. Se on ollut kiinteä osa jazzin kieltä viimeistään bebop-kaudesta lähtien¹¹². Se pohjautuu funktionaalisen harmoniaan, mutta tekniikan yleisyyden ja tärkeyden vuoksi esittelen sen omana kokonaisuutenaan.

Dominanttiseptimisointu voidaan korvata toisella dominanttiseptimisoinnolla, jonka pohjaääni on tritonuksen päässä¹¹³. Esimerkiksi C7-sointu voidaan korvata Gb7-

¹⁰⁷ Felts 2002, 113, 114, 119.

¹⁰⁸ engl. block (chord) voicings

¹⁰⁹ Sturm 1995, 40, 41, 207; Mehegan 1964, 129.

¹¹⁰ Jaffe 1996, 50.

¹¹¹ LaVerne 1991, 6.

¹¹² Jaffe 1996, 68.

¹¹³ LaVerne 1991, 6; Levine 1995, 262; Jaffe 1996, 70.

soinnulla, koska soinnuilla on enharmonisesti sama purkausta vaativa tritonusintervalli (nuottiesimerkki 8.). Tritonussubstituutiota käyttämällä II-V-I-kadenssiin saadaan kromaattisesti laskeva bassolinja. Myös koko II-V-kadenssi voidaan korvata tritonuksen päästä löytyvällä II-V-kadenssilla, jolloin saavutetaan modernimman kuuloinen lopputulos. Tritonuskorvausta käytetään myös esimerkiksi välidominanttien ja dominanttiketjujen reharmonisoinnissa. Esimerkiksi pitkässä dominanttiketjussa korvaamalla joka toinen dominantti tritonuksen päästä löytyvällä dominantilla saadaan aikaan kromaattinen bassolinja ja vahva harmoninen liike kohti kohdesointua.¹¹⁴ Hyvä paikka kokeilla tritonuskorvausta on Levinen mukaan blues-kierron neljäs tahti¹¹⁵. Esimerkiksi G-blues-kierron neljännessä tahdissa G7-soinnun voi korvata tritonuksen päästä löytyvällä II-V-kadenssilla Abm7-Db7, mikä johtaa sujuvasti viidennen tahdin C7-soinnulle.



Nuottiesimerkki 8. Tritonussubstituutio.

Levine nostaa esiin kromaattisen pohjasävelkulun lisäksi toisenkin tärkeän syyn käyttää tritonussubstituutiota. Melodian nuotista voi tritonuskorvausta käyttämällä tulla mielenkiintoisempi. Levine varoittaa kuitenkin käänteisestä vaikutuksesta: tritonuskorvauksen myötä melodian nuotti voi muuttua vähemmän mielenkiintoiseksi. Hän kehottaa myös varomaan tritonussubstituution liiakäyttöä ja noudattamaan käytössä hyvää makua.¹¹⁶ Myös Felts kehottaa kiinnittämään huomiota harmonian ja melodian suhteeseen tritonussubstituutiota käytettäessä. Korvauksen jälkeen jonkin soinnun äänen ja melodian välille voi muodostua ei-toivottu dissonanssi (esim. b9). Melodian nuotti voi myös muuttua korvauksen jälkeen soinnun muunnetuksi lisäsäveleksi (esim. b13), jonka yleinen taipumus edetä alaspäin on otettava huomioon.¹¹⁷

¹¹⁴ Tabell 2004, 35, 36; Jaffe 1996, 73. Tritonuskorvaavasta II-V -kadenssista ks. esim. Sturm 1995, 49.

¹¹⁵ Levine 1995, 265.

¹¹⁶ Levine 1995, 264, 271.

¹¹⁷ Felts 2002, 29, 30; Feltsin huomioista melodian ja harmonian suhteesta ks. lisää luku 2.3.

4.5 Bassolinjapohjainen reharmonisaatio

Reharmonisaation lähtökohtana voi olla uusi bassolinja, joka mahdollistaa erilaisia korvausratkaisuja. Tekniikan ideana on basson ja melodian välille luotava kontrapunkti. Yleisin ratkaisu on kohdesointua asteittaisesti ylhäältä tai alhaalta jatkuvalla liikkeellä lähestyvä vahva bassolinja. Tässä tekniikassa bassolinja voi muodostaa melodialle vastaliikkeen tai kulkea samaan suuntaan melodian kanssa.¹¹⁸ Tämän tekniikan sovellus on vastaliikkeeseen perustuva tekniikka, joka pohjautuu basson ja melodian vastaliikkeeseen.

Bassolinjassa käytetyt intervallit voivat vaihdella puolisävelaskeleista isoihinkin intervaleihin. Sointukäännöksistä voi olla apua bassolinjaan sopivien sointujen löytämisessä. Erilaiset kadenssit, dominanttiketjut ja modaaliset lainasoinnut voivat olla myös käyttökelpoisia ratkaisuja bassolinjan harmonisoinnissa.¹¹⁹

Bassolinjan rakentamisessa tulee Feltsin mukaan kiinnittää huomiota bassolinjan suuntaan sekä melodian ja basson välisiin intervaleihin. Valittu bassolinjan suunta (ylös tai alas) on hyvä säilyttää muuttumattomana kohdesointuun asti, jotta kadensseja on helpompi muodostaa. Jos tavoitteena on sujuvalta kuulostava reharmonisaatio, melodian ja basson välille ei saisi syntyä kolmea enempää perättäistä dissonanssia. Tässä yhteydessä Felts nimeää dissonoiviksi intervaleiksi sekunnit, kvartit, kvintit ja septimit.¹²⁰

Sointukäännöstä, jossa septimi on bassossa, ei Feltsin mukaan kannata käyttää ilman diatonista kontekstia. Yksinään tällainen sointu saattaa kuulostaa hybridisoinnulta. Sujuvan, perinteisen saundin saavuttamiseksi kannattaa sijoittaa septimisointu perusmuodossaan ennen käännöstä, jossa septimi on bassossa.¹²¹ Seuraavassa nuottiesimerkissä (9.) reharmonisaation pohjana on kohdesointua kromaattisesti alhaaltapäin lähestyvä linja. Sointu C/Bb voidaan tulkita Bb9(#11)-soinnun riisutuksi hajotukseksi. Näin se muodostaa kadenssin seuraavalle Eb9(#5)/B-soinnulle, joka on taas dominantti sitä seuraavalle Abmaj7/C-soinnulle. Esimerkin reharmonisaation

¹¹⁸ Felts 2002, 54; LaVerne 1991, 30; Levine 1995, 312.

¹¹⁹ LaVerne 1991, 30; Felts 2002, 53.

¹²⁰ Felts 2002, 54.

¹²¹ Felts 2002, 101.

hallitseva elementti on kuitenkin nouseva bassolinja, ja funktionaaliset purkaukset kätkeytyvät kuulokuvassa sointukäännöksistä johtuen.

There Will Never Be Another You (säv. Harry Warren)

Reharmonisaatio

kohdesointu

Nuottiesimerkki 9. Bassolinjapohjainen reharmonisaatio.

4.6 Vakiorakenne ja urkupiste

Vakiorakenne tarkoittaa laadultaan (eli intervallirakenteeltaan) samana pysyvää sointua reharmonisaation välineenä. Vakiorakennetta voidaan käyttää joko paralleelisti melodian mukana kulkevana tai yleisenä lähtökohtana reharmonisoiduille soinnuille¹²².

Melodia voidaan soinnuttaa sointuhajotuksella, joka kulkee paralleelisti melodian mukana. Parallelismi voi olla diatonista tai kromaattista. Diatonisessa parallelismissa melodian alle rakentuvassa soinnussa käytetään valitun asteikon säveliä. Tällöin soinnun hahmo pysyy samana, mutta intervallisuhteet saattavat muuttua hieman. Esimerkiksi melodianuotit F, G ja A voitaisiin soinnuttaa D-doorisen asteikon mukaan. Jos ensimmäinen sointu on F, D, C ja A (melodianuotista F alaspäin), kolmas sointu (A, F, E ja C) on samanhahmoinen, mutta intervallirakenne ei ole sama (nuottiesimerkki 10.).¹²³

Kromaattisessa parallelismissa allerakentuvan soinnun intervallirakenne pysyy koko ajan samana. Jos esimerkiksi ensimmäiselle melodianuotille (F) on rakennettu alle puhtaista kvarteista koostuva sointu (alaspäin F, C, G ja D), melodian seuraavat nuotit

¹²² LaVerne 1991, 24; Felts 2002, 155.

¹²³ Dobbins 1986, 11.

soinnutetaan tällä samalla intervallirakenteella riippumatta tonaalisesta ympäristöstä (nuottiesimerkki 10.).¹²⁴

Nuottiesimerkki 10. Diatoninen ja kromaattinen parallelismi.

Vakiorakennetta voidaan käyttää reharmonisoinnin lähtökohtana myös niin, että soinnut eivät kulje paralleelisti melodian mukaan. Soinnutettavassa pätkässä käytetään vain yhtä valittua sointulaatua (esim. maj7 tai dom7sus4), ja sointu vaihtuu valitun harmonisen rytmin ja bassolinjan mukaan. Strukturoitu bassolinja ei ole välttämätön tämän tekniikan käytössä, mutta toimii usein hyvänä ratkaisuna. Vakiorakennetta käyttävä sointukulku on silloin kuulijalle selkeämmin hahmotettavissa.¹²⁵

Urkupiste-tekniikassa bassonuotti pidetään samana vaikka soinnut vaihtuvat yläpuolella. Se tarjoaa vastapainoa liikkuvalla bassolinjalla ja tuo esiin uusia sävyjä harmoniasta. Esimerkiksi I asteelle johtavan kadenssin alla voidaan urkupisteenä käyttää koko ajan V asteen bassoääntä. LaVerne mukaan urkupiste on erityisen käyttökelpoinen soinnutustyökalu kappaleen bridge-osassa.¹²⁶ Yleisimmät valinnat urkupisteenä ovat joko asteikon toonika- tai dominanttiääni¹²⁷. Itse näen urkupisteen äärimmilleen vietynä vakiorakenteena bassossa. Toinen peruste sen käsittelyyn vakiorakenteiden yhteydessä on sen vakiintunut käytötapa.

Vakiorakenne on käytetty työkalu urkupisteen päällä kulkevan melodian soinnuttamisessa ja harmonioiden liikuttamisessa. Tätä tekniikkaa käytetään paljon introissa sekä väli- ja loppusoitoissa. Myös urkupisteen kanssa käytettävää vakiorakennetta voidaan liikuttaa diatonisesti tai kromaattisesti.¹²⁸ Allaolevassa

¹²⁴ LaVerne 1991, 24; Novello 1987, 23.

¹²⁵ Felts 2002, 155, 156.

¹²⁶ LaVerne 1991, 22.

¹²⁷ Grove 1972, 147; Pease 2003, 92; ks. lisää Sturm 1995, 45, 49.

¹²⁸ Pease 2003, 92, 95.

nuottiesimerkissä (11.) melodia on reharmonisoitu melodian kanssa paralleelisti kulkevilla maj7-soinnuilla niin, että melodian nuotti on soinnun septimi. Sointujen pohjalla on dominanttiurkupiste.

Reharmonisaatio

G-urkupiste

Nuottiesimerkki 11. Vakiorakenne ja urkupiste.

4.7 Symmetrinen harmonia ja sointusekvenssit

Symmetrisessä harmoniassa sointujen pohjasävelien väliset intervallit pohjautuvat johonkin symmetriseen malliin. Symmetria tekee sointukulusta loogisen ja kohdesoinnun pystyy aavistamaan. Käytetyimpiä keinoja ovat oktaavin tasajako ja symmetriset asteikot. Oktaavin tasajaossa oktaavi jaetaan yhtä suuriin intervalleihin, ja lopputuloksena palataan takaisin lähtösäveleeseen. Voidaan esimerkiksi jakaa oktaavi tasan pieniin tersseihin ja liikuttaa sointuja näillä intervalleilla. Alkuperäinen sointu Dm7 reharmonisoitaisiin soinnuilla Dm7 – Fm7 – Abm7 – Bm7 – (Dm7). Tabell mainitsee, että nykyaikaisessa harmoniassa symmetriaa käytetään paljon sointukulkujen loogisten purkausten toteuttamisessa.¹²⁹ Seuraavassa nuottiesimerkissä (12.) reharmonisaatio pohjautuu symmetriselle dominanttidimi-asteikolle (esimerkissä F-dominanttidimi-asteikko). Dom7-sointujen pohjasävelet liikkuvat dominanttidimi-asteikon mukaan ja dom13(b9)-sointuja on käytetty ilmentämään asteikosta johdettavien dominanttisointujen väriä.

¹²⁹ Tabell 2004, 124, 125, 133.

*F*maj7

Take The "A" Train (säv. Billy Strayhorn)

*F*7(b9) *E*b13(b9) *D*7(#9) *C*13(b9) *B*9(sus4) *A*7(#9) *A*b13(b9) *G*b7(#9) *F*7

Reharmonisaatio

Nuottiesimerkki 12. Symmetriseen harmoniaan pohjautuva reharmonisaatio.

Sointusekvenssillä tarkoitetaan sointuyhdistelmää, jota toistetaan. Lieberman määrittelee sointusekvenssin seuraavasti: ”kun kahden soinnun välinen pohjasävelkulku on sama kuin kahdella edeltävällä eri soinnulla, jälkimmäinen sointuyhdistelmä on sointusekvenssi ensimmäisistä soinnuista”. Toistettavaan sointuyhdistelmään voi kuulua enemmänkin kuin kaksi sointua.¹³⁰ Sointusekvenssi voi perustua funktionaaliin sointupurkauksiin (kuten monet IIm7-V7-ketjut), mutta sitä voidaan käyttää myös niin, että sointuyhdistelmien välillä ei ole funktionaalista purkausuhdetta. Tässä kohtaa käsitellään sointusekvenssejä, jotka eivät perustu funktionaaliin purkauksiin. Esimerkiksi sointuyhdistelmää Cm7-Dbmaj7 voitaisiin käsitellä itsenäisenä harmonisena elementtinä ja tehdä siitä vaikkapa seuraavanlainen sekvenssi: Cm7-Dbmaj7 – Am7-Bbmaj7 – F#m7-Gmaj7. Tabell toteaa, että sekvenssi kannattaa usein perustaa esimerkiksi jollekin intervallisymmetrialle, jotta se kuulostaa mielekkäämmältä.¹³¹

Myös jazzin II-V-peruskadenssista voidaan muodostaa sointusekvenssi, joka ei perustu funktionaaliin sointupurkauksiin. Tabell mainitsee esimerkkinä John Coltranen *Lazy Bird* -sävellyksen¹³², josta löytyy kaksi ei-funktionaalista II-V-sekvenssiä, joista ensimmäinen pohjautuu pienen sekunnin ja toinen pienen terssin nousevalle intervallisymmetrialle. Uusi II-sointu on siis edelliseen verrattuna pienen sekunnin tai pienen terssin ylempänä.¹³³ Mielestäni voidaan ajatella, että pienellä sekunnilla nouseva II-V-sekvenssi (esimerkiksi Abm7-Db7 – Am7-D7) voi olla jonkinasteisesti funktionaalinen. Jos käytetään dimi-akselia pohjana, Db7-sointu voidaan korvata

¹³⁰ Lieberman 1957, 189.

¹³¹ Tabell 2004, 45, 132.

¹³² albumilla *Blue Train*, jota pidetään yleisesti yhtenä jazzin merkkiteoksista.

¹³³ Tabell 2004, 45, 132.

samaa tehoa edustavalla E7-soinnulla. Se on taas dominantti Am7:lle. Verrattuna selkeästi funktionaaliin (kuten viivästettyyn purkaukseen perustuviin) II-V-sekvensseihin *Lazy Birdin* kromaattisesti nouseva sekvenssi ei kuitenkaan ole funktionaalinen.

Reharmonisaatiossa symmetrinen harmonia ja sointusekvenssit tarjoavat keinon soinnutukseen, joka kuulostaa strukturoidulta ja loogiselta, mutta ei perustu perinteiseen funktionaalisuuteen.

4.8 Tonikisaatio ja modulaatio

Sekä tonikisaatio että modulaatio vakauttavat alkuperäisestä poikkeavan toonikan, tonikisaatio hetkellisesti ja modulaatio pysyvämmiin. *Tonikisaatiossa*¹³⁴ on kyse lyhytaikaisesta modulaatiosta ja termillä kuvataan lyhyttä prosessia, jolla tilapäinen toonika vakautetaan. Yksittäinen sointu voi toimia väliaikaisena toonikana, jota progressio lähestyy. Kohdesointu voi olla missä tahansa kohdassa fraasia. Yksinkertaisimmillaan yhtä valittua sointua (esim. Dm7) käsitellään tilapäisenä toonikana ja sitä lähestytään sen dominantilla (A7). Dominantin eteen voidaan lisätä myös kohdesoinnun II aste (Em7(b5)), jolloin kohdesoinnulle saadaan luotua II-V-I-kadenssi.¹³⁵ Sturm huomauttaa, että vähennetty septimisointu on ainoa sointutyyppi, joka ei voi olla tonikisaation kohde¹³⁶. Tonikisaatiossa hyödynnetään funktionaalista harmoniaa väliaikaisen toonikan vakauttamisessa, ja tekniikkaa voidaan pitää funktionaalisen harmonian johdannaisena.

John Coltranen kolmen toonikan järjestelmä¹³⁷ perustuu symmetriseen harmoniaan ja tonikisaatioon. Aiheen tärkeimmässä esimerkissä Coltranen *Giant Steps* -sävellyksessä¹³⁸, suuren terssin päässä toisistaan olevat tonaaliset keskukset perustuvat symmetriseen harmoniaan, mutta jokainen niistä vakautetaan hetkellisesti V-I- tai II-V-I-kadenssilla¹³⁹. Oman määritelmäni mukaan termillä *Coltrane-vaihdokset*

¹³⁴ engl. tonicization

¹³⁵ Dobbins 1986, 11; Tabell 2004, 33; ks. lisää Sturm 1995, 52.

¹³⁶ Sturm 1995, 209.

¹³⁷ engl. three-tonic system

¹³⁸ albumilla *Giant Steps*.

¹³⁹ ks. lisää Levine 1995, 353.

tarkoitetaan sointukulkua, joka tonikisoi kohdesoinnun dominantilla alaspäisen suuren terssin päässä oleville maj7-soinnuille, ja ensimmäinen sointu voi olla alkuperäisen sävellajin IIm7. Coltranen *Countdown* -sävellyksen ensimmäisten neljän tahdin soinnut muodostavat juuri tällaisen sointukulun.¹⁴⁰ Coltrane-vaihdokset esittelen tässä yhteydessä, koska niille on ominaista tonaalisen keskuksen hetkittäinen vakauttaminen eli tonikisaatio.

Jaffen mukaan Coltranen järjestelmä perustuu siihen, että oktaavi voidaan jakaa tasan suuriksi tersseiksi ylinousevalla kolmisoinnolla. Esimerksi D-D-oktaavi voidaan jakaa D+ -sointuun pohjautuen D, F# ja A# -ääniin. Coltranen idean mukaan yhtä tonaliteettia voidaan harmonisoida käyttämällä näitä kolmea tonaalista keskusta ja niihin liittyviä dominantteja. Oktaavin tasajaosta johtuen Coltrane-vaihdoksilla palataan takaisin alkuperäiseen toonikaan.¹⁴¹

Hyviä kohteita Coltrane-vaihdoksia hyödyntävälle reharmonisaatiolle ovat Levinen mukaan vähintään neljä tahtia kestävät II-V-I-kadenssit (nuottiesimerkki 13.) ja I – VI – II – V- tai III – VI – II – V-turn aroundit. Esimerkiksi D-duurissa kulkeva perinteinen Dmaj7 – Bm7 – Em7 – A7 – D-sointukulku voidaan soinnuttaa Coltrane-vaihdoksilla seuraavasti: Dmaj7 – F7 – Bbmaj7 – Db7 – Gbmaj7 – A7 – Dmaj7.¹⁴² Sävellyksiensä lisäksi Coltrane käytti tekniikkaansa reharmonisoimalla tunnettuja standardeja, jotka sisältävät usein paljon tonaalisia neljän tahdin mittaisia fraaseja. Jaffe mainitsee Coltranen sovitukset *Body And Soul* ja *The Night Has a Thousand Eyes* -standardeista hyvinä esimerkkeinä¹⁴³. Tekniikka soveltuuakin erityisen hyvin juuri neljän tahdin mittaisen fraasien reharmonisointiin johtuen Coltrane-vaihdosten sointujen määrästä ja takaisin toonikaan johtavasta rakenteesta.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Countdown*in neljän ensimmäisen tahdin soinnut ovat: Em7-F7-Bbmaj7-Db7-Gbmaj7-A7-Dmaj7. Sävellys löytyy albumilta *Giant Steps*. Ks. lisää Jaffe 1996, 165; Levine 1995, 359, 360; Tabell 2004, 51, 52.

¹⁴¹ Jaffe 1996, 164.

¹⁴² Levine 1995, 363; ks. lisää Tabell 2004, 51.

¹⁴³ kumpikin esimerkki löytyy albumilta *Coltrane's Sound*.

¹⁴⁴ Jaffe 1996, 164, 165.

Em⁷ A⁷(#5) Dmaj⁷

Em⁷ F⁷ Bbmaj⁷ Db⁷ Gbmaj⁷ A⁷ Dmaj⁷

Reharmonisaatio

Nuottiesimerkki 13. Reharmonisaatio Coltrane-vaihdoksilla.

Yksi yleinen variaatio Coltrane-vaihdoksista on toisistaan pienen terssin päässä olevien tonaalisten keskusten käyttäminen¹⁴⁵. Yleisemmin tonikisaatiota voi hyödyntää reharmonisaatiossa rakentamalla hetkellisiä tonaalisia keskuksia vahvistamalla alkuperäisen harmonian väliaikaisia toonikoita tai luomalla uusia.

Modulaatiota voidaan käyttää kahdella tavalla. Kappaleen osan voi kokonaisuudessaan moduloida uuteen sävellajiin. Uutta sävellajia voi olla hyvä lähestyä esimerkiksi uuden sävellajin II-V-kadenssilla. Toinen vaihtoehto on pelkän harmonian moduloiminen kappaleessa melodian pysyessä vanhassa sävellajissa (nuottiesimerkki 14.). LaVerne mukaan modulaatio on tehokas keino kappaleen tunnelman muuttamisessa.¹⁴⁶

Do It Right (T. Nykänen)

Em⁷(b5) A⁷ Dm¹¹ Bbmaj⁷

Dm: IIm7(b5) V⁷ Im¹¹ bVIImaj⁷

Reharmonisaatio

Am⁷(b5) D⁷(b9sus4) Gm¹¹ Ebmaj⁷

Gm: IIm7(b5) V⁷(b9sus4) Im¹¹ bVIImaj⁷

Nuottiesimerkki 14. Harmonian modulointi.

¹⁴⁵ Levine 1995, 366.

¹⁴⁶ LaVerne 1991, 26; Ks. lisää Tabell 2004, 104.

Peasen mukaan alennettuihin sävellajeihin (esim. Eb-duuri) tehtävät modulaatiot ovat soinniltaan tummempia kuin ylennettyihin sävellajeihin (esim. E-duuri) tehtävät. Tummuus tai kirkkaus lisääntyy asteittain mentäessä alennettuja tai ylennettyjä sävellajeja kvinttiympyrän mukaan eteenpäin. Modulaation mielenkiintoa voi lisätä tekemällä sen duurista molliin tai mollista duuriin. Duurista molliin mentäessä sointi tummentuu, kun taas mollista duuriin siirryttäessä kirkkaus lisääntyy. Edellä esiteltyjen vaihtoehtojen lisäksi myös modaalinen modulaatio¹⁴⁷ on mahdollinen keino.¹⁴⁸ Käytetty moodi (esimerkiksi F-fryyginen) moduloidaan uudelle sävelkorkeudelle (esimerkiksi F#-fryygiseksi). Jaffe mainitsee Miles Davisin *So what* -sävellyksen¹⁴⁹ hyvänä esimerkkinä modaalisesta modulaatiosta. Sen AABA -rakenteen A-osat ovat D-doorisessa moodissa ja B-osa moduloi Eb-dooriseen moodiin.¹⁵⁰

4.9 Hybridisoinnut

Erottuvuutensa vuoksi hybridisointuja tulisi käyttää harkitusti. Perusteettomasti käytettynä hybridisoinnut voivat vahingoittaa fraasin sointikudosta¹⁵¹ ja tunnelmaa.¹⁵² Toisaalta hybridisoinnuilla voidaan luoda monimerkityksellisiä, avoimia ja impressionistisia sävyjä. Hybridisointuja voidaan käyttää yhtälailla kokonaisen fraasin kuin yksittäisten melodian nuottien reharmonisointiin.¹⁵³

Hybridisoinnut koostuvat bassoäänestä ja yläsoinnusta¹⁵⁴. Yläsointuina käytetään yleisimmin kolmisointuja (duuri- tai molli-), mutta myös maj7-, m7- ja dom7-sointuja voidaan käyttää. Felts neuvoo välttämään ylinousevien ja vähennettyjen sointujen käyttämistä, koska ne voivat kuulostaa basson kanssa perinteisiltä soinnuilta.¹⁵⁵ Seuraavassa nuottiesimerkissä (15.) melodia on reharmonisoitu käyttämällä hybridisointuja.

¹⁴⁷ engl. modal modulation

¹⁴⁸ Pease 2003, 83.

¹⁴⁹ albumilla *Kind of Blue*.

¹⁵⁰ Jaffe 1996, 119.

¹⁵¹ engl. sonic texture

¹⁵² Felts 2002, 56.

¹⁵³ Felts 2002, 146; Tabell 2004, 139.

¹⁵⁴ ks. luku 2.1.3 määritelmä hybridisoinnuista.

¹⁵⁵ Felts 2002, 147.

Reharmonisaatio

Nuottiesimerkki 15. Reharmonisaatio hybridisoinnuilla.

Feltsin mukaan yläsointu löytyy tavallisimmin suuren sekunnin päästä basson yläpuolelta, suuren sekunnin päästä basson alapuolelta tai puhtaan kvintin päästä basson yläpuolelta. Hieman harvinaisempia ovat ylinousevan kvartin tai pienen sekunnin päästä basson yläpuolelta löytyvät yläsoinnut.¹⁵⁶ Felts neuvoa välttämään tilannetta, jossa melodianuotti muodostaa terssin basson kanssa. Hybridisointu menettää silloin omaleimaisen tehonsa, ja tuloksena voi olla myös varottava b9-intervalli yläsoinnun ja melodianuotin välillä.¹⁵⁷

Jaffe esittelee suosituksen, hybridisointuja hyödyntävän (mikso)lyydisen kadenssin duuritonaliteetissa, jota esimerkiksi Donald Fagen¹⁵⁸ on käyttänyt. Esimerkiksi F-duurissa kadenssi olisi Bb/C – C/Bb – F/A.¹⁵⁹ Ensimmäiset kaksi sointua ovat hybridisointuja, kun taas viimeinen sointu on I asteen sointukäännös. Kadenssilla voidaan korvata esimerkiksi tavanomainen IIm7 – V7 – I-kadenssi.

Koska hybridisoinnuilla on usein yhteys funktionaalisiin ylärakennesointuihin¹⁶⁰, voidaan hybridisointutekniikan lähtökohdaksi valita Jaffen mukaan melodiafraasi ja alkuperäinen sointumerkki. Hyvä lähtökohta on esimerkiksi dom7(alt) -tehoinen sointu, joka jo alkuperäisessä muodossaan viittaa muunnettuihin lisäsäveliin ja niistä muodostuviin ylärakenteisiin. Melodian jokainen nuotti soinnutetaan alaspäisellä kolmisoinnalla, joka voisi olla alkuperäisen soinnun ylärakenne. Yhdistettynä samassa harmonisessa rytmissä liikkuvaan lineaariseen bassoon, saavutetaan uudenkuuloinen

¹⁵⁶ Felts 2002, 146.

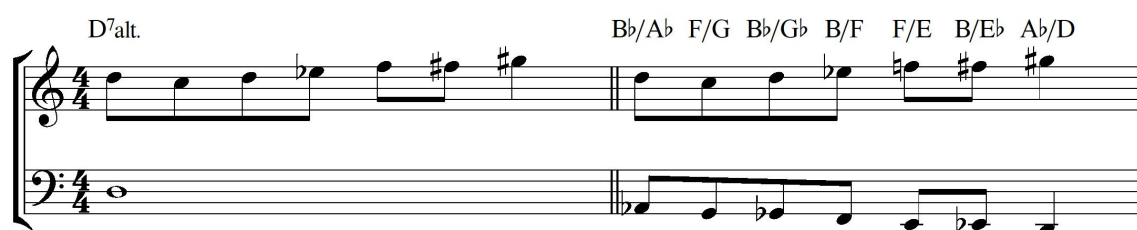
¹⁵⁷ Felts 2002, 149.

¹⁵⁸ kappaleessa *Maxine* albumilla *The Nightfly*.

¹⁵⁹ Jaffe 1996, 175.

¹⁶⁰ ks. luku 2.1.3 määritelmä hybridisoinnuista.

reharmonisoitu soinnutus, jolla on kuitenkin yhteys alkuperäiseen sointumerkkiin ja sen harmoniseen tehoon (nuottiesimerkki 16.). Tuloksena syntyneitä sointuja Jaffe kehottaa tarkastelemaan lineaarisen harmonisoinnin lopputuloksena eikä sarjana vertikaalisia, funktionaalisia sointuja.¹⁶¹ Jaffen näkemystä tukee Dobbinsin lineaarisen lähestymisen idea, joka on esitelty luvussa 2.3. Tulkiten Jaffen kehotuksen niin, että edellä kuvatus kaltaisessa reharmonisoinnissa yksittäisen soinnun poikkeaminen hybridisoinnun tiukasta määritelmästä tai muutaman alkuperäiseen sointutehoon kuulumattoman äänen käyttäminen ei ole kokonaisuuden kannalta ongelmallista.



Nuottiesimerkki 16. Fraasin reharmonisaatio Jaffen esittelemällä tekniikalla.

Jos reharmonisoitujen sointujen ei haluta kuulostavan funktionaalisilta, voidaan käyttää Tabellin esittelemää hybridejä käyttävää tekniikkaa, jossa melodia soinnutetaan kolmisoinnuilla itsenäisenä linjana. Bassolla taas on oma itsenäinen, yläsointuihin vastamelodian muodostava linjansa, jolla saadaan haluttuja dissonansseja suhteessa yläsointuihin. Bassolinja voi sisältää elementtejä funktionaalisuudesta – kuten vahvoja pohjasävelkulkuja – mutta ei-funktionaalinen suhde yläsointuihin tekee lopputuloksesta ei-funktionaalisen kuuloisen.¹⁶² Basson linjaa rakennettaessa on siis vältettävä ääniä, jotka muodostavat funktionaaliseksi tulkittavia sointuja yläsointujen kanssa. Tabell nostaa esimerkiksi tämän tekniikan hyödyntäjistä *Brecker Brothers* -yhtyeen¹⁶³.

¹⁶¹ Jaffe 1996, 175, 176.

¹⁶² Tabell 2004, 139.

¹⁶³ Tabell 2004, 139.

4.10 Modaalinen reharmonisaatio

Moodeja on mahdollista hyödyntää reharmonisaatiossa joko lainaamalla niistä sointuja (*modaalinen muuntelu*¹⁶⁴) tai soinnuttamalla pidempiä jaksoja modaalisesti (*modaalinen reharmonisaatio*¹⁶⁵). Modaalisen muuntelun kautta saatavia sointuja kutsutaan modaalisiksi muunnosoinnuiksi, mutta myös lainamuunnosointu-termiä käytetään¹⁶⁶. Jokaisella moodilla on oma karaktäärisävel¹⁶⁷, joka antaa moodille omanlaisensa värin. Karaktäärisävelien lisäksi myös moodien kirkkausjärjestys¹⁶⁸ on hyvä tuntee, jotta modaalisella reharmonisaatiolla saavutetaan haluttu sävy.

Modaalisessa muuntelussa sointuja lainataan paralleelista asteikosta tai moodista. Esimerkiksi C-duuriin voidaan lainata Fm6-sointu C-luonnollisesta mollista. Diatoniset fraasit soveltuvat hyvin modaaliseen muunteluun, ja niiden tunnelmaa saa muutettua modaalisilla muunnosoinnuilla.¹⁶⁹ Pease nostaa esiin asteet IIm7, IV, IVm ja V7, jotka ovat erityisen suosittuja kohteita modaaliselle muuntelulle. Ne toistuvat tavallisissa sointukuluissa usein, ja yleisyyden vuoksi niitä voi olla tarpeen reharmonisoida. Tyypillisesti lainoja tehdään mollista duuriin, moodista duuriin tai duurista moodiin. Seuraavassa esimerkit jokaisesta tyypillisestä lainaussuunnasta. *Mollista duuriin*: paralleelista harmonisesta C-mollista lainattu Dm7(b5) voi korvata C-duurin Dm7-soinnun (II aste). *Moodista duuriin*: paralleelista D-doorisesta moodista lainattu Am7 voi korvata D-duurin A7-soinnun (V aste). *Duurista moodiin*: paralleelista C-duurista lainattu Fmaj7 voi korvata C-doorisen moodin F7-soinnun (IV aste). Tällöin myös vältetään F7-sointuun sisältyvä tritonuserintervalli.¹⁷⁰ Allaolevassa nuottiesimerkissä (17.) Cm7 on lainattu paralleelista F-doorisesta moodista.



Nuottiesimerkki 17. Modaalinen muuntelu.

¹⁶⁴ engl. modal interchange

¹⁶⁵ engl. modal reharmonization

¹⁶⁶ Tabell 2004, 85.

¹⁶⁷ karaktäärisävelistä (engl. characteristic note) ks. lisää Tabell 2004, 107.

¹⁶⁸ moodien kirkkausjärjestyksestä ks. lisää Pease 2003, 83.

¹⁶⁹ Felts 2002, 45; Tabell 2004, 92.

¹⁷⁰ Pease 2003, 76, 77.

Lainattavan soinnun ei välttämättä tarvitse edustaa samaa astetta kuin korvattava sointu. Paralleelista aiolisesta asteikosta lainattu bIIImaj7-sointu voi korvata duurin IV tai V asteen. Esimerkiksi C-duurissa lainasointu Ebmaj7 voi korvata Fmaj7- tai G7-soinnun. Toisena esimerkkinä paralleelista miksolyydisestä moodista lainattu bVIImaj7-sointu voi korvata duurin IV asteen. Esimerkiksi C-duurissa lainasointu Bbmaj7 voi korvata Fmaj7-soinnun.¹⁷¹ Kattavat taulukot mahdollisista modaalisisista muunnesoinnuista löytyvät esimerkiksi Andy Jaffelta ja Max Tabellilta¹⁷².

Modaalinen muunnesointu voi toimia hyvänä siltana kahden diatonisen soinnun välissä. On tärkeää pitää huolta siitä, että modaalinen muunnesointu etenee diatoniseen sointuun vahvalla pohjasävelkululla. Myös peräkkäisten modaalisten muunnesointujen välisen pohjasävelkulun tulisi olla useimmiten vahva.¹⁷³ Felts kehottaa rajoittamaan peräkkäisten modaalisten muunnesointujen määrän kolmeen, jotta perustonaliteetti ei hämähäry liiaksi¹⁷⁴. Myös Tabell näkee modaaliset muunnesoinnut hyvänä keinona värittää harmoniaa ja samalla säilyttää alkuperäisen harmonian oleelliset funktiot.

Tabellin mukaan modaalinen muuntelu voidaan yhdistää mediantti- ja submedianttikorvauksiin, jolloin lainavaihtoehtojen määrä kasvaa. Esimerkiksi Dmaj7-soinnun medianttikorvaus on F#m7 (IIIm7), diatonisen terssin päässä yläpuolella oleva diatoninen sointu. Jos medianttikorvaus lainataankin paralleelista D-fryygisestä moodista, se on F7 (bII7). Dmaj7-soinnun submedianttikorvaus on Bm7 (VIIm7), diatonisen terssin päässä alapuolella oleva diatoninen sointu. Paralleelista D-harmonisesta duurista lainattuna submedianttikorvaus on Bbmaj7(#5) (bVIImaj7(#5)).¹⁷⁵

Yhteenvedona tässä luvussa esitellyistä modaalisesta muuntelusta ja luvussa 4.2 esitellyistä mediantti- ja submedianttikorvauksista, saadaan yksittäisen soinnun reharmonisoimiseen seuraavat vaihtoehdot:

- soinnun lainaaminen paralleelista asteikosta tai moodista diatonisesti vastaavalta asteelta kuin korvattava sointu

¹⁷¹ Pease 2003, 76.

¹⁷² Jaffe 1996, 90; Tabell 2004, 86.

¹⁷³ Felts 2002, 47, 48.

¹⁷⁴ Felts 2002, 49.

¹⁷⁵ Tabell 2004, 153, 154.

- soinnun lainaaminen paralleelista asteikosta tai moodista eri asteelta kuin korvattava sointu
- mediantti- tai submedianttikorvauksen käyttäminen
- modaalisesti muunnellun, paralleelista asteikosta tai moodista lainatun mediantti- tai submedianttikorvauksen käyttäminen

Modaalisessa reharmonisaatiossa kokonainen melodian fraasi soinnutetaan valitun moodin soinnuilla. Käytettävät soinnut voivat olla kolmi- tai nelisointuja. Kokonaisen kappaleen modaalisessa reharmonisaatiossa joudutaan tavallisesti käyttämään useita eri moodeja, koska melodian ja sointujen on oltava diatonisia suhteessa valittuun moodiin.¹⁷⁶ Modaalisten modulaatioiden ja mahdollisen moodin vaihtamisen avulla pystytään kuitenkin reharmonisoimaan pidempiä jaksoja modaalisesti. Moodin vaihdoksista huolimatta yhtenäinen modaalinen sävy säilyy. Moodin hahmottaminen ja sointiväriin kuuleminen vie kuulijalta jonkin aikaa, joten Felts suosittelee käyttämään yhtä moodia ainakin neljä tahtia. Rauhallinen harmoninen rytmi on tyypillistä modalismille ja se auttaa myös moodin hahmottamisessa.¹⁷⁷

Melodiat, joissa joko on pitkiä nuotteja tai jotka ovat diatonisia suhteessa johonkin moodiin, ovat erityisen hyviä kohteita modaaliselle reharmonisaatiolle¹⁷⁸. Soinnutuksen pohjaksi valittu moodi voidaan tuoda ilmi modaalisella kadenssilla, jossa karaktäärisointu etenee moodin I asteelle. Karaktäärisointu on diatoninen sointu, joka sisältää moodin karaktäärisävelen¹⁷⁹. Myös I asteen soinnun sijoittaminen vahvalle rytmiselle paikalle sekä toonikaurkupisteen käyttö voivat luoda vahvan tonaliteetin tunteen valitusta moodista¹⁸⁰. Toistamalla I astetta riittävän usein esimerkiksi yksinkertaisessa rytmisessä ja harmonisessa ostinatossa varmistetaan, ettei kuuliija miellä sointukulkua esimerkiksi läheiseen duuritonaliteettiin kuuluvaksi¹⁸¹. Seuraavassa nuottiesimerkissä (18.) alkuperäinen melodia on reharmonisoitu kahdella moodilla, joita tuodaan ilmi modaalisella kadenssilla.

¹⁷⁶ Felts 2002, 124, 128, 137.

¹⁷⁷ Felts 2002, 128, 133.

¹⁷⁸ Felts 2002, 125, 126.

¹⁷⁹ Felts 2002, 123.

¹⁸⁰ Felts 2002, 125.

¹⁸¹ Felts 2002, 136; Jaffe 1996, 32.

Do It Right (T. Nykänen)

Em⁷(b5) A⁷ Dm¹¹ B^bmaj⁷ Gm⁷ B^b7(#11) Fmaj⁷

Reharmonisaatio

Dm⁷ E^bmaj⁷ Cm⁷ Dm⁷ E^bmaj⁷ 2

D-fryyginen

Gm⁷ Am⁷ Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁷ 2

G-doorinen

G-urkupiste

Nuottiesimerkki 18. Modaalinen reharmonisaatio.

5 ”BEAUTIFUL LOVE” -REHARMONISAATIO

Omassa reharmonisaatiossani *Beautiful Love* -standardista olen käyttänyt kaikkia esittelemiäni tekniikoita. Nuottikuvassa on näkyvissä alkuperäinen harmonia ja melodia yhdellä rivillä. Rivin alla on oma reharmonisaationi muodossa, joka soveltuu pianolla soitettavaksi. Nuotin jälkeen esittelen käyttämiäni tekniikoita viitaten tahtinumeroihin. Käsittelyjärjestys on sama kuin esittelemässäni 10 keskeisimmän reharmonisaatiotekniikan listassa. Yhtä tekniikkaa on joissakin tapauksissa käytetty useammassa kohdassa reharmonisaatiota.

Nuottikuvan analyysi ei ole tyhjentävä vaan esimerkinomainen. Tarkoitukseni on osoittaa reharmonisaatiostani kohdat, joissa on käytetty tässä työssä esiteltyjä tekniikoita. En ole analysoinut niitä tahteja, joissa reharmonisaatio ei selkeästi pohjaudu tässä työssä esiteltyihin tekniikoihin tai käytössä on ollut useamman tekniikan yhdistelmä. Reharmonisaatiossani olen pyrkinyt luvussa 2.3 esittelemiini asioihin: hyvään äänenkuljetukseen ja harmonian melodiaa kannattelevaan rooliin. Melodiasta olen muunnellut yhden nuotin (tahdissa 13 alkuperäinen F → Fis). Luvussa 2.3 esitelty edellytykset melodian muuntamiselle täyttyvät: kappale on erittäin tunnettu ja melodian muuttaminen sovitaa melodian ja harmonian paremmin yhteen.

Käyttämieni tekniikoiden suurta määrää voi perustellusti kritisoida¹⁸², mutta toisaalta reharmonisaationi sopii hyvin kymmenen keskeisimmän tekniikan esittelyyn. Myös käyttämieni erilaisten sointuhajotusten määrä on melko suuri, koska olen pyrkinyt soinniltaan monipuoliseen lopputulokseen. Reharmonisaatio on tarkoitettu esitettäväksi soolopianolla, joten osa hajotuksista on ambitukseltaan laajempia ja ne sisältävät myös pohjaään¹⁸³.

Huolimatta erilaisten tekniikoiden suuresta määrästä, reharmonisaationi on mielestäni onnistunut ja yhtenäisen kuuloinen. Erilaiset reharmonisaatiot ja sointuhajotukset ovat

¹⁸² Tabell 2004, 46.

¹⁸³ Soolopianona esitettävän sovituksen piirteistä ks. lisää Novello 1987, 23.

reharmonisaationi yhdistävä tekijä, koska olen jättänyt harmonian alkuperäismuotoonsa vain aivan hetkittäisesti. Reharmonisaationi myös osoittaa, että tietyn tekniikan mukaan tapahtuva reharmonisointi vaatii ympäröivän kontekstin huomioimista, jotta tulos ei kuulosta irralliselta.

Beautiful Love

Victor Young, Wayne King & Egbert Van Alstyne

VERSE 1

Alkuperäinen

Reharmonisoitu

6

Alkuperäisharmonian vaihtoehtoiset soinnut:

inner voice movements

12

US bVI US II US bVI

Chord symbols for the original version: Em7(b5), A7(#5), Dm, D7.

Chord symbols for the reharmonized version: E7alt., Eb7(#11), Db7(#11), Bb/A, Bbm11/Ab, D7(#9)/Ab.

Chord symbols for the original version (measures 6-11): Gm7, C7, Fmaj7, Em7(b5), A7, Dm, Gm7.

Chord symbols for the reharmonized version (measures 6-11): Gm11, Db9(#5), B9(#5), C9(sus4), F#7, Fmaj7, A13(#11), Bm11, Gm11, Fm11.

Chord symbols for the original version (measures 12-17): E7, Bb7, A7, Dm, G7(#11), B7(b5), Em7(b5), A7.

Chord symbols for the reharmonized version (measures 12-17): Cmaj13, E7(#9), Em13, A7(sus4), D9(sus4), Dmaj7, E9(sus4), E7(b9), B7(#9), Bb7(#11), A7(#9).

Nuottiesimerkki 19. Beautiful Love -reharmonisaatio sivu 1.

VERSE 2

18 $Em^{7(b5)}$ $A^{7(\sharp 5)}$ Dm D^7 Gm^7

$D\flat^{o7}$ A-triad US Bbm^{11} $F/E\flat$ C/D $B^{13(b9)}$ Bbm^{13}

$G\flat^{13(b9)}$ -voicing $A^{13(b9)}$ -voicing

pentatonic voicings

23 C^7 $Fmaj^7$ $Em^{7(b5)}$ A^7 Dm Gm^7

$E\flat^{7(\sharp 11)}$ $E\flat^{13(\sharp 11)}$ $Dmaj^7(\sharp 11)$ $Em^{7(b5)}$ $E\flat^{7(\sharp 11)}$ $D/F\sharp$ $B\flat^{(add9)/D}$

Alkuperäisharmonian vaihtoehtoinen sointu:

28 E^7 $B\flat^7$ A^7 Dm $B^7(\sharp 9)$ $B\flat^7$ A^7

$A^{(add9)/C\sharp}$ $F^{(add9)/A}$ $F/E\flat$ Dm/E $C\sharp m/E$ Dm^{11}

Solo pickup → Dm

Tahdissa 7 alkuperäinen sointu on reharmonisoitu käyttämällä lähestymistekniikkaa (1. *Sointujen lähestyminen alhaalta tai ylhäältä*). Alkuperäinen sointu (C7) on siirretty tahdissa eteenpäin ja muunnettu C9(sus4)-muotoon, jotta melodian nuotti F sopii sointuun. Kohdesointua (C9(sus4)) lähestytään kromaattisesti ensin ylhäältä (Db9(#5)) ja sitten alhaalta (B9(#5)). Kohdesointu on fraasin (tahdit 5-8) toiseksi viimeinen sointu. Feltsin suositus¹⁸⁴ valita kohdesoinnuksi fraasin viimeinen tai viimeistä edellinen sointu on tässä siis huomioitu.

Tahdeissa 18-19 alkuperäiset soinnut Em7(b5) ja A7(#5) on korvattu Dbdim7-soinnulla, koska niillä on samanlainen purkaustarve (2. *Funktionaaliset substituutiot*). Dbdim7-sointu voidaan ajatella A7(b9)-soinnun ylärakenteena. Dimi-asteikosta, josta Dbdim7-sointu löytyy, on johdettavissa myös A7(b9)-sointu.¹⁸⁵ Dbdim7-soinnun hajotuksessa on hyödynnetty dimi-asteikkoa. Vasemman käden basson yläpuolella olevat hajotukset (Gb13(b9) ja A13(b9)) löytyvät Db-dimi-asteikosta. Samoin oikean käden A-duuri kolmisointu on johdettu samasta dimi-asteikosta. Tahdin 27 Gm7-soinnun korvaaminen Bb(add9)/D-soinnulla perustuu myös funktionaaliseen substituutioon. Alkuperäinen Gm7-sointu on sävellajin IV aste. Sen medianttikorvaus on mollissa bVI eli tässä sävellajissa Bb-sointu. Add9-ääni tukee melodiaa ja terssin valinta bassoääneksi liittyy ympäröivään harmoniaan, jota analysoin myöhemmin sointusekvenssejä käsittelevässä kohdassa.

Tahdin 13 reharmonisaation pohjana on *Funktionaalinen harmonia* (3.). Alkuperäinen A7-sointu on korvattu Em13 ja A7(sus4) -soinnuilla. Dominantin (A7) eteen on lisätty kohteen (D9sus4) toinen aste eli Em7, josta on käytetty laajempaa muotoa (Em13) värin lisäämiseksi. Tahdissa 16 on käytetty väldominanttia. Alkuperäinen Em7(b5)-sointu on korvattu dominanttitehoisella soinnulla (E9(sus4)), joka on dominantti alkuperäisharmonian seuraavan tahdin A7-soinnulle. Reharmonisaatiossani purkaus A7:lle viivästyy hieman tapahtuen vasta tahdin 17 lopussa. Mahdollisuus käyttää väldominanttia (E7) tahdissa 16 on huomioitu alkuperäisharmonian vaihtoehtoisissa soinnuissa. Luvussa 2.3 esitelty Dobbinsin lineaarinen ajattelutapa on ollut teoreettinen lähtökohta tahdin 16 sointujen sisäiselle äänenkuljetukselle. Samaa lineaarista ajattelutapaa on käytetty tahtien 8 ja 20 äänenkuljetuksessa.

¹⁸⁴ ks. luku 4.1.

¹⁸⁵ ks. lisää luku 4.2.

Tahdissa 25 alkuperäinen dominanttisointu (A7) on reharmonisoitu sen tritonussubstituutiolla (4. *Tritonussubstituutio*). Levinen mukaan tärkeä syy (kromaattisen pohjasävelkulun lisäksi) tritonussubstituution käyttämiselle on se, että melodian nuotista voi korvauksen myötä tulla mielenkiintoisempi¹⁸⁶. Soinnun kohdalla on melodiassa nuotti B, joka on alkuperäisen soinnun 9- ja reharmonisoidun soinnun #5-ääni. Melodian nuotista siis tulee mielenkiintoisempi, ja tritonussubstituutio puoltaa tässä paikkaansa. Kromaattinen pohjasävelkulkku ei toteudu D-nuotille asti (tahdit 25-26), koska seuraava D-sointu ei ole pohjamuodossaan. Voidaan kuitenkin ajatella, että tritonussubstituutiolla aikaan saatu kromaattinen linja purkautuu D:lle oikean käden sointuhajotuksessa tahdissa 26.

Reharmonisoidut soinnut tahdissa 17 perustuvat ensisijaisesti bassolinjaan (5. *Bassolinjapohjainen harmonia*). Kromaattisesti laskeva bassolinja muodostaa melodialle vastaliikkeen. Sointuina on käytetty dom7-sointuja, jotka muodostavat funktionaalisen dominanttiketjun. Ensimmäiseksi bassoääneksi valittu B ei muodosta dissonanssia melodian nuotin kanssa. Valinnan taustalla on Feltsin kehoitus kiinnittää huomiota melodian ja basson välille syntyviin intervaleihin ja välttää liian monia peräkkäisiä dissonansseja¹⁸⁷.

Tahdissa 11 on käytetty vakiorakennetta sointujen liikuttamisessa (6. *Vakiorakenne ja urkupiste*). Alkuperäinen sointu (Gm7) on hajotettu kahdesta kvinttipinosta koostuvaksi Gm11-soinnuksi. Tätä rakennetta liikutetaan paralleelisti melodian seuraavalle nuotille hyödyntäen kromaattista parallelismia. Soinnun intervallirakenne on siis säilytetty samana. Samaa vakiorakennetta on käytetty jo edellisen tahdin (10.) alussa, mutta tahdin muita melodian nuotteja ei ole soinnutettu erikseen. Tahtien 31-32 reharmonisaation hallitseva elementti on E-urkupiste. Kyseessä on dominanttiurkupisteen sovellus. E ei ole sävellajin oman dominantin pohjaääni vaan välidominantin V7/V pohjaääni. Urkupisteen päällä olevat yläsoinnut edustavat E-ääneen suhteutettuna dom7-tehoista sointua. Urkupiste rakentuu siis idealle käyttää välidominantin tehoa edustavaa harmoniaa, mutta kohdetta (eli sävellajin omaa dominanttia) ei koskaan tule. Luvussa 4.6 esitelty yleinen tapa yhdistää vakiorakenne urkupisteeseen näkyy reharmonisaatiossani oikean käden paralleleissa

¹⁸⁶ ks. lisää luku 4.4.

¹⁸⁷ ks. lisää luku 4.5.

mollisoinnuissa. Myös tahdissa 2 on käytetty vakiorakennetta. Tahdin jälkimmäinen sointu (Db7(#11)) on johdettu paralleelin liikkeen kautta ensimmäisestä soinnusta.

Tahtien 26-29 reharmonisaation lähtökohta on tahdissa 27 tehty funktionaalinen substituutio, joka on esitelty aiemmin. Substituution avulla saatua sointua (Bbadd9/D) ja edellisen tahdin D/F#-sointua on käsitelty sointuyhdistelmänä, joka on toistettu seuraavassa kahdessa tahdissa (28-29) eri pohjaäänestä lähtien. Kokonaisuutena tahtien 26-29 reharmonisaation pohjana on siis sointusekvenssi (7. *Symmetrinen harmonia ja sointusekvenssit*). Sointuyhdistelmien välillä ei ole funktionaalista purkaussuhdetta, mutta kuten luvussa 4.7 on kuvattu, purkaussuhteen olemassaolo ei ole välttämätöntä.

Alkuperäinen soinnutus tahdeissa 22-24 muodostaa II-V-I-kadenssin F-duurissa. Reharmonisaatiossa kadenssi on moduloitu D-duuriin. Koska kyse on vain kolmesta tahdistä, kyse on enemmän tonikisaatiosta kuin modulaatiosta (8. *Tonikisaatio ja modulaatio*). D-duurin II-V-I-kadenssia on reharmonisoitu käyttämällä välidominanttia ja tritonuskorvausta. Tahdin 22 ensimmäinen reharmonisoitu sointu (B13(b9)) on välidominantti II asteelle (V7/II). Seuraavista II ja V asteen soinnuista on käytetty niiden tritonuskorvauksia (Em7-A7 → Bbm7-Eb7). Tahdissa 24 tritonuskorvaava II-V-kadenssi purkaa tahtien 22-24 sävellajin I asteelle eli Dmaj7(#11)-soinnulle. Tonikisaatio on tehty ylennettyyn sävellajiin kirkkauden lisäämiseksi kerrattaessa jo kuultua melodiaa¹⁸⁸.

Feltsin määritelmää vastaavia *Hybridisointuja* (9.) on käytetty tahtien 3, 21 ja 30 reharmonisoinnissa¹⁸⁹. Käyttämieni yläsointujen suhde bassoon käy hyvin yhteen Feltsin ajatuksen kanssa yläsointujen tyypillisistä paikoista¹⁹⁰. Bassoäänten valinnassa on ollut erilaisia perusteita. Tahdissa 3 bassoääni on sama kuin alkuperäisharmoniassa, ja hybridisoinnun (Bb/A) voi tulkita funktionaalisen ylärakennesoinnun riisutuksi hajotukseksi. Bassoäännet tahdissa 21 muodostavat vahvan pohjasävelkulun¹⁹¹ kohti alkuperäisharmonian Gm7-sointua. Tahdin 30 hybridisointu on rakennettu yläsoinnusta liikkeelle lähtien. Yläsointuna olen halunnut

¹⁸⁸ modulaatioiden kirkkaudesta tai tummuudesta ks. luku 4.8.

¹⁸⁹ ks. luku 2.1.3.

¹⁹⁰ ks. luku 4.9.

¹⁹¹ ks. lisää luku 2.1.4.

käyttää F-pohjaista sointua, joka sitoo soinnun edelliseen tahtiin. Tämän jälkeen F-yläsoinnulle on haettu ympäröivään harmoniseen kontekstiin sopiva bassoääni.

Reharmonisoitu sointu tahdissa 10 on modaalinen muunnosointu (*10. Modaalinen reharmonisaatio*). Alkuperäiselle soinnulle (Dm) on tehty submedianttikorvaus, mutta korvausointu (Bm11) on lainattu paralleelistä D-joonisesta asteikosta. Dm-tonaliteetissa I asteen submedianttikorvaus olisi Bbmaj7. Tahdissa 24 päädytään tonikisaation tuloksena D-duurin I asteen soinnulle. Maj7(#11)-tehoinen sointu on lainasointu paralleelistä D-lyydisestä asteikosta, koska #11-ääntä (G#) ei ole D-duurissa.

6 POHDINTA

Tämän työn myötä pyrkimykseni oli ymmärtää ja hallita jazzin reharmonisaatiomahdollisuuksia muusikon ja opettajan työssäni paremmin. Uskon, että reharmonisaatiotekniikoiden hallintani on kasvanut ja että tietämykseni jazzharmoniaasta yleisemmin ja alan terminologiasta on lisääntynyt. Työssäni tulee usein tarve löytää tietoa, esimerkkejä tai harjoitusmateriaalia esimerkiksi johonkin harmoniaailmiöön liittyen. Lähdekirjallisuuden läpikäynti on auttanut lisäämään tietoa siitä, mistä kirjoista eri tyyppistä materiaalia löytyy.

Keskeisten tekniikoiden rajaaminen kymmeneen osoittautui haastavaksi tehtäväksi, koska nyt listan ulkopuolelle täytyi jättää useita käytettyjä tekniikoita. Poisjätettyjä tekniikoita ovat esim. *Line cliché*, *sus-soinnut* ja *musiikillisten muotojen muokkaaminen*. Joidenkin tekniikoiden poisjättämistä ja vastaavasti toisten nostamista listalle voi varmasti perustella, mutta en usko, että kukaan esittäisi täysin erilaista listaa. Tekniikoiden ryhmittelyssä ongelmallista oli joidenkin osittainen päällekkäisyys ja taustamekanismin osoittaminen. Ryhmittelyn perustelut on kuitenkin kirjoitettu julki, ja niiden kriittinen tarkastelu on lukijalle mahdollista.

Toivon työstäni olevan hyötyä jazzmusiikin opiskelijoille ja opettajille. Yksi kiinnostava tulevaisuuden haaste olisi muokata tämän työn sisällöstä opetusmateriaaliksi soveltuva aineisto, joka sisältäisi runsaammin esimerkkejä ja myös harjoitustehtäviä. Lähdekirjallisuudessa on esitelty kirjoittajien omien esimerkkien lisäksi merkittävien jazzlevytysten reharmonisaatoratkaisuja. Seuraava tehtäväni aiheen syventämiseksi voisi olla transkriptoida ja analysoida merkittävien jazzmuusikoiden tekemiä reharmonisoituja versioita kappaleista, joita ei ole vielä analysoitu. Keskeinen haaste on osoittaa alkuperäissoinnutus, jonka suhteen reharmonisaatio on toteutettu. Tunnetuista standardeista, joista monet ovat 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä, on tehty paljon versioita. Jazztradition keskeinen osa on edeltäjien levytysten kuuntelu, ja tällöin tekijä on voinut poimia reharmonisaatoratkaisuja useista eri versioista ennen oman soinnutuksen tekemistä. Omien transkriptioiden ja analyysien myötä pystyn luullakseni

tulevaisuudessa lisäämään tekniikoiden yhteyteen nuottiesimerkkejä merkittävien jazzmuusikoiden reharmonisaatoratkaisuista.

LÄHTEET

Painetut lähteet / Lähdekirjallisuus

- Bailey, Phil 1998. Introduction. Julkaisussa *Tunes you thought you knew : Reharmonized standards. Jamey Aebersold Jazz play-a-long; 85*. New Albany: Jamey Aebersold.
- Dobbins, Bill 1986. *Jazz Arranging And Composing. A Linear Approach*. [S.I.]: Advance Music.
- Felts, Randy 2002. *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press.
- Jaffe, Andy 1996. *Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music.
- Grove, Dick 1972. *Arranging Concepts. A Guide to Writing Arrangements for Stage Band Ensembles*. Studio City: First Place Music Publications, Inc.
- LaVerne, Andy 1991. *Handbook of Chord Substitutions*. Bedford Hills, NY: Ekay Music.
- LaVerne, Andy 1998. *Tunes you thought you knew. Julkaisussa Tunes you thought you knew : Reharmonized standards. Jamey Aebersold Jazz play-a-long; 85*. New Albany: Jamey Aebersold.
- Levine, Mark 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Levine, Mark 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Lieberman, Maurice 1957. *Keyboard harmony and improvisation*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Mehegan, John 1964. *Jazz Improvisation. 3, Swing and Early Progressive Piano Styles*. New York: Watson-Guption Publication, Inc.
- Novello, John 1987. Julkaisussa Corea, Chick 1987. *Keyboard Workshop : Methods of Composition, Improvisation, and Practice. A booklet to accompany the video*. Toim. Glenn Mangel et al. New York: DCI Music Video Productions, Inc.
- Pease, Ted 2003. *Jazz Composition. Theory And Practice*. Boston, MA: Berklee Press.
- Piston, Walter 1966. *Harmony*. London: Victor Gollancz.
- Reilly, Jack. *The Harmony of Bill Evans*. Brooklyn, NY: Unichrom Ltd.
- Russo, William 1961. *Composing for the jazz orchestra*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Silver, Horace 1995. *The Art of Small Combo Jazz Playing, Composing and Arranging*. Milwaukee: Hal Leonard, 1995.
- Sturm, Fred 1995. *Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. [Rottenburg N.]: Advance Music.
- Tabell, Max 2004. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Toivanen, Mikko 2000. *Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä*. Jyväskylän yliopisto, Studies in the Arts 72. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Nuottijulkaisut

- Sher, Chuck (toim.) 1988. *The New Real Book [Vol. 1]*. Petaluma: Sher Music Co.

Internet-aineisto

Beautiful Love -esittely. www.jazzstandards.com -sivusto.

<http://www.jazzstandards.com/compositions-5/beautifullove.htm>. Aineisto hyödynnetty 9.10.2013

Hitchcock, H. Wiley. *Tin Pan Alley*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27995>.

Aineisto hyödynnetty 16.9.2013.

Strunk, Steven. *Harmony (i)*. *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Kernfeld, Barry (toim.). Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990085>.

Aineisto hyödynnetty 16.9.2013.

www.savonia.fi

